

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Kultury Polskiej

Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996.
Wyobrażenia, samoorganizacja, komunikacja

Mgr Xawery Stańczyk

Praca napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Andrzeja Mencwela

Warszawa 2014

Spis treści

1. Wstęp	7
2. Dzicy. Wyobrażenia	13
a) BRICOLAGE	15
— Mit majowej rewolty	15
— Kultura jako źródło zniewolenia	17
— Baader-Meinhof nad łóżkiem	22
— Trzy sfery radykalizacji	25
— <i>Bomby domowej roboty</i>	28
— Rekonstrukcje przeszłości	31
— Wyobrażenia jako proces społeczny	34
— Wyzwalanie wyobraźni	36
— „Unitarna triada: samorealizacja – komunikacja – partycypacja”	38
— Wyobrażenia jako wymiar komunikacji	44
b) KARNAWALIZACJA	48
— Surrealizm socjalistyczny	48
— <i>Homo esteticus</i>	52
— Uniwersa symboliczne	56
— Skarnawalizowane uczestnictwo w kulturze	60
— Rytualna kombustacja	65
— Motywacje i konteksty decyzji	68
— Diagnozy kondycji człowieka nowoczesnego	73
— „Ogród koncentracyjny”	79
— Obsesja ontologiczna	82
— Realizm groteskowy lat osiemdziesiątych	84
— Afirmacja dyletanctwa	89
— Logika degradacji	92
c) ORIENTALIZACJA	97
— Egzotyczne lata osiemdziesiąte	97

— Ekspozycja obcości	101
— Montaż dialektyczny	103
— Śląski mistycyzm	105
— Korzenie i źródła	108
— Etyka autentyczności	113
— Od muzyki intuicyjnej do reggae	118
— Zabawa, bunt, rytuał	122
— „Autentyczność” tożsamości zbiorowych	128
— Znaczenia „autentyczności”	132
— Stereotypizacje w komunikacji międzykulturowej	136
— Wybór i przymus	141
— Nostalgia na peryferiach	145
3. Bycie razem. Czasoprzestrzeń	147
a) LOKALNOŚĆ	152
— Wyjście z bloku	152
— Wspólnota i oddzielenie	158
— Prywatne jest publiczne	161
— Życie towarzyskie	165
— Współbiesiadowanie jako symbol <i>communitas</i>	171
— Zdarzeniowość i transgresje	179
— Bywanie na salonach	184
— Dystynkcja i ekskluzyja	190
— Publiczne jest prywatne	193
— Punky i Krzyki	196
— Józef Tkaczuk jako podmiot lokalny	200
— Alternatywne osadnictwo	206
— Mniejszość kulturowa	209
— Konteksty sąsiedztwa	212
b) AKCJA	217
— Ludyczna koncepcja życia	217
— Interwencje w codzienność ulicy	218
— Teatr Otwarty i kultura czynna	221
— Działania Ruchu Nowej Kultury	225

— Strajk studencki na PWSSP	227
— Happeningi Pomarańczowej Alternatywy	232
— Semantyka wrocławskich happeningów	237
— Konstruowanie sytuacji	239
— Śmiech zamiast przemocy	241
— Żywioł materialno-cielesny	245
c) MIEJSCE	249
— Występ w Klubie MPiK	249
— LAGA: wizje, cele, doświadczenia	253
— Strajk okupacyjny: definiowanie sytuacji	258
— Ośrodek Wolnej Kultury: wspólnota i konflikt	264
— Spójnia religijna	269
— Anarchizacja życia społecznego	272
d) DROGA	278
— Życie jako wędrówka	278
— Fenomen autostopu	280
— Trasa koncertowa	283
— Doświadczenie wolności	287
— Hipisowskie zloty i pielgrzymki	290
— Trzecia droga	293
4. Coś robić. Samoorganizacja	296
a) RUCH	298
— Działacze i instytucje	298
— Między alternatywnym a oficjalnym	303
— Ruch, pokolenie, subkultura	306
— Punk jako performans	311
— Punk jako wspólnota emocjonalna	317
— Punk jako etos	322
— Anarchiści i „Solidarność”	326
— Integracja i samokształcenie	331
— Model tranzytorium	334
— Idee i rewolucja	340
— Scena alternatywna w Słupsku	348

— Samowiedza i krytyka	351
— Widmo komercjalizacji	354
b) DYSTYNKCJA	361
— Dyspozycja estetyczna	361
— Uprawomocniona autodydaktyka	366
— Wolność od przymusu ekonomicznego	370
— Ludyczna powaga	375
— Socjogeneza kultury alternatywnej	378
— Habitus i styl życia	380
c) ANDROCENTRYZM	387
— Kwestionowanie tożsamości płciowych	387
— Skarnawalizowany <i>cross dressing</i>	390
— Punk i płeć	395
— Przyczyny i skutki	399
— Smutne kobiety	403
— Wspólnota i wykluczenie	406
— Planeta i księżyc	409
— Androcentryczna <i>communitas</i>	414
— Powrót struktury	417
5. Obieg. Komunikacja	421
a) INTERMEDIALNOŚĆ	424
— Totart na tle sztuki lat osiemdziesiątych	424
— <i>Miasto-Masa-Masarnia</i>	426
— Przebieg akcji	429
— Media, intermedia, multimedia	432
— Intermedialność w sztuce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych	438
— Happening, performans, akcja	443
— Poezja Uliczna	448
— Przymus pisanie	453
— „Formacja tranzytoryjna” jako grupa twórcza	458
— Autoterapeutyczna zlewność	462
— Adekwatność zamiast awangardy lub tradycji	465
b) SIEĆ	469

— Kontakty i kooperacje „tranzytorium”	469
— Sztuka sieci	471
— Wizerunki ruchów alternatywnych	476
— Niedokończona rewolucja	482
— Taktyki komunikacyjne Pomarańczowej Alternatywy	487
— Radio: użytkownicy i praktyki	491
— „Mieszkaliśmy w muzyce”	494
— Nośniki: płyty i kasety	500
— Kino, telewizja, wideo	506
— Powstanie i instytucjonalizacja drugiego obiegu	509
— Pierwszy trzeci obieg	514
— Anarchistyczne duszpasterstwo	519
c) WIELOGŁOSOWOŚĆ	524
— Społeczny obieg literatury	524
— Problemy z obiegami	527
— <i>Szalona twórczość xeroxów</i>	532
— Alternatywny kolaż	535
6. Zakończenie	540
7. Bibliografia	547

Wstęp

Kultura alternatywna w Polsce funkcjonowała najbardziej intensywnie od końca lat siedemdziesiątych do drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych. Była to kultura nieoficjalna, niezinstytucjonalizowana, nieformalna; przeciwstawiała się zarówno konserwatywnym i tradycjonalistycznym, jak i brutalnie progresywnym wizjom rzeczywistości. W latach osiemdziesiątych uczestnicy tej kultury kontestowali państwo – zwłaszcza aparat przemocy – i „Solidarność”, a po zmianie ustrojowej na ogół nie zrzekli się krytycznego nastawienia wobec rządzących. Twórczość alternatywnych artystów stanowiła polemikę z elitaryzmem sztuki „wysokiej” i masowością „niskiej” produkcji kulturalnej. Łatwiej określić, czym kultura alternatywna nie była (lub nie miała być), niż to, czym była. Do opisanie jej inaczej niż przez negację musiałbym odwołać się do afirmowanych w niej wartości „spontaniczności” i „autentyczności”. Jednak przypisywano im tak różne znaczenia, że wolę nie posługiwać się nimi inaczej niż z wykorzystaniem cudzysłowu.

Próby określenia kultury alternatywnej podejmowali sami jej uczestnicy; zrozumienie i wyjaśnienie tych autookreśleń jest zadaniem, jakie sobie stawiam w dalszej części pracy. Właśnie niezdefiniowanie, otwartość i heterogeniczność tej kultury były jej cechami szczególnymi. Ponadto nie chcę posługiwać się pojęciami i klasyfikacjami, które nie wydają mi się właściwe. Mam na myśli kategorie takie jak: subkultura punk, pokolenie „Brulionu” i tym podobne; wprawdzie piszę o punkach, ale nie wyznaczam nigdzie granic tego, co było punkowe. Staram się podążać za autoidentyfikacjami moich bohaterów, pozwalać im prowadzić się przez ich rzeczywistość. Dlatego zamiast formułowania definicji wymienię kilka grup, których działania analizuję. Były to między innymi: Pomarańczowa Alternatywa, Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, Totart, Wspólnota Leeżeć, Grupa, Luxus, Lubelska Autonomiczna Grupa Anarchistów, Akademia Ruchu. Uzupełnić je mogę kilkoma tytułami czasopism („Lampa i Iskra Boża”, „QQRYYQ”, „Homek”, „Mać Pariadka”), nazwami miejsc (galeria Chaos Faza 3, Ośrodek Wolnej Kultury, Plac Wymiany Pozytywnej, Strych), rodzajami aktywności (happening, performans, demonstracja, koncert, graffiti). Niech to zestawienie wystarczy na razie jako zarysowanie kształtu przedmiotu mojej pracy.

Piszę o kulturze alternatywnej, choć moi bohaterowie zwykle wymiennie posługiwali się również pojęciem kontrkultury. Rozgraniczam te kategorie. Kontrkulturę uważam za zjawisko

występujące w latach sześćdziesiątych w Europie Zachodniej i Ameryce Północnej i w takim sensie używam tego terminu. Fenomen, który mnie interesuje, zaistniał jednak w Europie Środkowej około dziesięciu lat później. Wprawdzie pierwsi polscy hipisi pojawili się już w latach sześćdziesiątych i to oni byli prekursorami kultury alternatywnej. Ale z moich ustaleń wynika, że dopiero od około połowy następnej dekady liczebność, więzi i komunikacja alternatywnych grup i ruchów pozwalały sensownie mówić o kulturze, a nie o luźno powiązanych, pojedynczych przypadkach. Różnica między kulturą alternatywną a kontrkulturą miała wymiar chronologiczny, miała też kulturowy. Badacze kontrkultury podkreślali zwykle dokonywanie w niej całościowej negacji zastanych wzorów i modeli kultury. Kultura alternatywna – również w takim sensie, w jakim pisano o niej w odniesieniu do lat siedemdziesiątych na Zachodzie – takiej radykalnej negacji nie stanowiła. Miała ona charakter konstruktywny: stanowiła próbę stworzenia alternatywy wobec zastanego porządku. Rozwijała się obok niego, na jego marginesach, a tylko czasami – w konfrontacji z nim. Różnicę, o której piszę, wskazywali sami uczestnicy kultury alternatywnej; pisał o niej chociażby Robert Tekieli w „Brulionie” w 1989 roku¹. Tekieli przyznawał: „Próba zdefiniowania fenomenu ruchu alternatywnego dziś jeszcze musi zakończyć się klęską”². W związku z tym ograniczył się do wskazania najważniejszych zjawisk, między innymi czasopism – zinów graficznych, artystyczno-literackich i muzycznych, najczęstszych tematów, ruchu punkowego, Pomarańczowej Alternatywy, Galerii Nie-Galerii, graffiti, Praffdaty i Totartu. Najistotniejsze kategorie stanowiły zdaniem autora: ruch, postulat działania, płynność, zmienność, brak polonocentryzmu, twórczość, przekraczanie norm, odrzucenie istniejącej struktury, budowanie alternatywy, samodzielność, indywidualizm, autentyczność i spontaniczność, współpraca, prymat wyobraźni, autentyczny kontakt³. Ten zestaw wydaje mi się bardzo trafny.

W tytule mojej rozprawy wymieniam wyobraźnię, samoorganizację i komunikację. Te trzy pojęcia pokrywają się z większością kategorii podanych przez Tekielego. Stanowią także zagadnienia trzech rozdziałów. Nie pada tu temat czwartego (w porządku lektury – drugiego) rozdziału, czyli czasoprzestrzeni, jednak nieprzypadkowo rozdział ten jest objętościowo największy. Doświadczenie czasu i przestrzeni w praktyce, w konkretnym działaniu łączyło ze sobą sfery wyobraźni, samoorganizacji i komunikacji.

Cezury czasowe, jakie proponuję są dość umowne. Rok 1978 to data International Artists' Meeting (I AM), dużej, międzynarodowej imprezy skoncentrowanej na sztuce performansu. W ramach tej imprezy wystąpił brytyjski zespół the Raincoats – to wydarzenie uznaje się zwykle za pierwszy punkowy koncert w Polsce. Wkrótce po nim, w latach 1978-1979 zaczęły powstawać

1 Robert Tekieli, *Fuckty (1)*, „Brulion” 11-12/1989, s. 168.

2 Tamże, s. 148.

3 Tamże, s. 166-167.

pierwsze punkowe grupy w Warszawie, Gdańsku i Wrocławiu. Mniej więcej w tym samym czasie znaleźć można pierwsze przejawy sztuki nowej ekspresji, która zdominowała alternatywną twórczość następnej dekady. Druga połowa lat siedemdziesiątych to także czas rozkwitu teatrów alternatywnych, sztuki happeningu i intermediów. Natomiast na rok 1996 przypadają ostatnie wspólne, regularne działania twórców Totartu, choć już bez lidera grupy Zbigniewa Sajnóga; los Totartu nieco wcześniej lub później podzieliło wiele innych twórczych kolektywów kultury alternatywnej. W tym samym roku zakończył działalność anarchopunkowy zespół Guernica y Luno, ważny dla sceny alternatywnej i ruchu anarchistycznego w latach dziewięćdziesiątych – zarówno scena, jak i ruch przechodziły w tym czasie kryzys. Co więcej, w połowie tej dekady rozpadła się sieć art zinów, a wiele czasopism przestało istnieć. Zwracam uwagę również na przemiany środowiska komunikacyjnego: w latach siedemdziesiątych do masowego użytku weszły magnetofony kasetowe, w latach dziewięćdziesiątych – komputery osobiste, coraz częściej z dostępem do sieci internetowej.

We współczesnych narracjach na temat kultury alternatywnej dominuje przekonanie, że załamała się ona w latach dziewięćdziesiątych z przyczyn wobec niej zewnętrznych. Owe zerwanie, przypadające na moment transformacji ustrojowej, miałoby wynikać ze zmian ekonomiczno-politycznych, którym twórcy kultury alternatywnej musieli się podporządkować. Nie neguję trudności wynikających z transformacji. Jednak przyczyn atrofii kultury alternatywnej w latach dziewięćdziesiątych można szukać w jej wewnętrznych, immanentnych słabościach. Stabilna, dobrze zorganizowana formacja kulturowa nie powinna przecież tak łatwo się rozpaść. Moim zamiarem było poszukanie w kulturze alternatywnej wewnętrznych przyczyn jej nietrwałości.

Obszarem moich rozpoznań była Polska, ale nie sądzę, aby pierwiastek etniczny miał dla kultury alternatywnej kluczowe znaczenie; właśnie dlatego piszę o kulturze alternatywnej w Polsce, a nie o polskiej kulturze alternatywnej. Część moich bohaterów podkreślało międzynarodowy charakter tej kultury. W tym sensie interesuje mnie lokalna, polska specyfika fenomenu znacznie szerszego, przekraczającego granice i nie respektującego dzielenia ludzi na podstawie narodowości. Nie znaczy to, że uczestnicy kultury alternatywnej nie doceniali własnego dziedzictwa kulturowego – na ogół wypowiadali się o nim aprobatywnie, choć nie bezkrytycznie, uznając je za jeden z wielu równie wartościowych punktów odniesienia. By oddać zdecentralizowany charakter kultury alternatywnej, analizy zjawisk zachodzących w dużych miastach (najczęściej zresztą już nieźle opisanych, jak Pomarańczowa Alternatywa we Wrocławiu, Totart i RSA w Trójmieście, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu) równoważyłem przybliżaniem fenomenów mniej znanych (jak galeria Chaos Faza 3 w Łodzi albo Ośrodek Wolnej Kultury w Lublinie) i prowincjonalnych (jak scena alternatywna w Słupsku czy alternatywne osadnictwo na Lubelszczyźnie).

W moich badaniach wychodziłem od źródeł zastanych: archiwalnych czasopism, broszur, ulotek i innych druków ulotnych, rejestracji audialnych i audiowizualnych, fotografii i prac plastycznych. Drugi rodzaj źródła stanowiły dla mnie utrwalone w piśmie wspomnienia i inne zapiski autobiograficzne. Traktowałem je krytycznie, jako retrospektywne narracje, efekt pracy pamięci, a nie po prostu świadectwa przeszłości. Podobny krytycyzm starałem się zachować wobec rozmów, które przeprowadziłem. Tych zarejestrowanych było szesnaście, na ogół miały postać obszernych (zwykle dwu-trzygodzinnych), wywiadów swobodnych, choć wolę pojęcie rozmowy, by uwydatnić pierwiastek spotkania międzyludzkiego, a nie relacji badacz : badany. Wszystkim interlokutorom proponowałem autoryzację zapisu rozmowy; część z nich z tej propozycji skorzystała. Wprawdzie autoryzacja w badaniach etnograficznych nie tylko jest niepotrzebna, lecz także bywa niewskazana, ale zależało mi na jak najbardziej podmiotowym traktowaniu osób, które zgodziły się odpowiedzieć na moje pytania (zwłaszcza, że występują w tekście pod własnymi nazwiskami). Moi rozmówcy byli moimi przewodnikami po kulturze alternatywnej, zwracałem się do nich jako do specjalistów w dziedzinie, którą chciałem poznać. Niektórych z nich uważam za dobrych znajomych. Wszystkich, podobnie jak pozostałych członków alternatywnych grup i ruchów, uważam nie za badanych, lecz za bohaterów mojej pracy. Do rozmów zarejestrowanych muszę dodać te nienagrywane – toczyłem je najczęściej ze znajomymi, którzy działali w kulturze alternatywnej. Osób takich jest kilka, ale odbytych dyskusji – wielokrotnie więcej.

Ostatnim, właściwie najmniej dla mnie istotnym – najbardziej przetworzonym – źródłem były opracowania naukowe i popularnonaukowe. Badania kultury alternatywnej w Polsce na około dziesięć lat zatrzymały się na doraźnych analizach i interpretacjach, prowadzonych w dwóch ostatnich dekadach XX wieku, głównie z perspektywy socjologicznej. W ostatnich kilku latach nastąpiła pod tym względem wręcz skokowa zmiana: pojawiło się co najmniej kilkanaście wartościowych prac książkowych na temat sztuk wizualnych, teatru, muzyki i ruchów społecznych lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a także kontekstów społeczno-kulturowych tych zjawisk. Można do tego doliczyć istny wysyp książek autobiograficznych i popularyzatorskich. Kiedy pięć lat temu zaczynałem eksplorację kultury alternatywnej, miałem na półce kilkanaście tomów tego typu; w tej chwili mam mam trzy takie półki i na oku kilka nowych pozycji w księgarni.

W oparciu o taki dobór źródeł podjąłem się próby opisu kultury alternatywnej, pomyślanego jako opis gęsty, pamiętając o słowach Clifforda Geertza:

Tym, wobec czego etnograf staje – oprócz sytuacji, kiedy (co oczywiście musi zrobić) oddaje się bardziej automatycznym i rutynowym obowiązkom zbierania danych – jest mnogość złożonych struktur pojęciowych, spośród których wiele nakłada się na inne lub też są z nimi w ścisłym powiązaniu, a które są jednocześnie dziwne, nieregularne i niejasne; co do których musi on najpierw znaleźć sposób, by je pojąć, a następnie przedstawić. I pozostaje to prawdą na najbardziej podstawowym poziomie działań w terenie: przeprowadzania wywiadów z rozmówcami, obserwowania rytuałów, wyjaśniania terminów pokrewieństwa, wytyczania linii dziedziczenia własności, spisywania gospodarstw... pisanie dziennika. Uprawianie etnografii przypomina próbę czytania (znaczeniu „konstruowania pewnego odczytania”) manuskryptu – napisanego w obcym języku, wyblakłego, pełnego opuszczeń, niespójności, podejrzanych poprawek i tendencyjnych komentarzy, a na dodatek napisanego nie za pomocą konwencjonalnych znaków dźwiękowych, lecz ulotnych przykładów ustrukturyzowanych zachowań⁴.

Niejednokrotnie kiedy czytałem stare gazety, oglądałem zdjęcia i filmy, a przede wszystkim gdy rozmawiałem z moimi bohaterami, odnosiłem wrażenie, że gdybym nie czytał Geertza, dowiedziałbym się od nich o tej specyfice pracy etnograficznej. W tekście mojej rozprawy często cytuję rozmaite wypowiedzi, nieraz są to obszerne fragmenty. Chciałem, żeby wybrzmiały z nich głosy moich rozmówców, aby źródła same mogły przemówić; sobie pozostawiałem przywilej i trud ich interpretacji. Dokonując opisu antropologicznego kultury alternatywnej, doświadczenia moich bohaterów próbowałem oddać w ich kategoriach interpretacji, za pomocą ich słów, z zachowaniem ich tonu i emocjonalności⁵. „Etnograf «zapisuje» dyskurs społeczny, *spisuje go*. Czyniąc to, przekształca go z potoku wydarzeń, które istnieją jedynie w chwili, w której się wydarzają, w relację, która istnieje w zapisie i może być powtórnie rozważona” – pisał dalej Geertz⁶. Moja rola wydała mi się nawet trudniejsza, ponieważ znacznie częściej miałem do czynienia z już zapisanym dyskursem społecznym, niż z potokiem wydarzeń, który by tłumaczył sens pozostawionych na papierze słów.

Wejście do świata kultury alternatywnej lat 1978-1996, do właściwych jej wyobraźni, doświadczenia czasoprzestrzennego, więzi międzyludzkich i form komunikacji wymagało rekonstrukcji wielorakich kontekstów, które same były zmienne i złożone. Na szczęście miałem dobrych przewodników: Pawła Dunin-Wąsowicza, Kazimierza Malinowskiego, Tymoteusza Onyszkiewicza, Janusza Waluszkę, Zbigniewa Styblą, „Majora” Waldemara Fydrycha, Krzysztofa Skibę, Pawła „Końja” Konnaka, „Rotmistrza” Wiesława Cupałę, Łukasza Medekszę, Ewę Bloom Kwiatkowską, Sławomira Kosmynek, Zbigniewa Sajnoğa, Piotra Bratkowskiego, Jerzego „Słomę” Słomińskiego, Piotra „Pietię” Wierzbickiego, Jolantę Ciesielską... Przedstawianie ich wszystkich mogłoby okazać się nużące; wprowadzam ich sylwetki stopniowo w kolejnych partiach tekstu. Z

4 Clifford Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. Sławomir Sikora, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybr. Marian Kempny, Ewa Nowicka, PWN, Warszawa 2005, s. 40-41.

5 Tamże, s. 45.

6 Tamże, s. 48.

większością z nich rozmawiałem, z niektórymi – wielokrotnie. W paru przypadkach znam tylko ich twórczość. Oczywiście w tekście pada znacznie więcej nazwisk, a osoby, które wymieniam, nie zawsze są figurami organizującymi strukturę mojego wywodu. To raczej postacie, w których głosy wsłuchiwałem się ze szczególną uwagą, by przemieszczać się po dopiero poznawanym terytorium. Osoby te były aktywne, często przewodziły swoim środowiskom – na ich doświadczeniu się koncentruję. Poznanie równie ważnych przeżyć i perspektyw „zwykłych”, „weekendowych”, „sezonowych” uczestników kultury alternatywnej stanowi zadanie dla dalszych badań.

Odwołanie do interpretatywnej teorii kultury Geertza sytuuje mnie, jak sądzę, po stronie „romantycznego” paradygmatu w antropologii kultury. Podobnie jak inne moje wybory teoretyczne, wśród których znalazły się koncepcje Michaiła Bachtina, Arjuna Appaduraia, Victora Turnera, Michela Maffesolego, Michela de Certeau, Ervinga Goffmana i Anthony'ego Giddensa. Przekonanie o możliwości realnego zrozumienia i niezawłaszczającego opisu kultury równoważę wykorzystaniem socjologii krytycznej Pierre'a Bourdieu, co powinno czynić tę rozprawę bardziej rzeczową, a mniej marzycielską. Poszczególne teorie aplikuję w miejscach, w których są mi pomocne do zrozumienia danego fenomenu, więc czuję się zwolniony z omawiania ich tutaj. Rozwodzenie się nad kwestiami teoretycznymi we wstępie pracy przesłoniłoby fakt, że rozmaite koncepcje były mi potrzebne tylko o tyle, o ile pozwalały rozwiązać problemy, które napotykałem.

Gdy zabierałem się do tematu kultury alternatywnej, moje ambicje były o wiele większe; chciałem opisać tę kulturę przy użyciu nowych kategorii, które zastąpić miały coraz bardziej anachroniczne pojęcia, jakie piętnaście-dwadzieścia lat temu stosowano w analizach działań alternatywnych. Po pewnym etapie pracy musiałem porzucić tamte plany. Moim nowym zamiarem stało się uporządkowanie pewnych podstawowych kwestii dotyczących historii kultury w Polsce lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Takie uporządkowanie uważam za bardzo pilnie potrzebne, szczególnie w kontekście dominacji historii politycznej nad społeczną i kulturową. Fenomen kultury alternatywnej jest jedną z tych dotychczas nieuporządkowanych kwestii. Mam nadzieję, że moje interpretacje interpretacji moich bohaterów posunęły tę sprawę cokolwiek do przodu.

Dzicy. Wyobraźnia

Kategoria wyobraźni nie jest w naukach społecznych i humanistycznych tak mocno osadzona jak pojęcie świadomości, nie zrobiła też równie imponującej kariery jak termin pamięci zbiorowej. Co gorsza, sprawia wrażenie nieco mętnej. Rozumieć ją można zarówno przez pryzmat wyobrażeń zbiorowych Émile'a Durkheima, jak i w świetle psychoanalitycznych koncepcji nieświadomości zbiorowej, której ślady można znaleźć w fantazjach i marzeniach sennych. Dlatego czuję się w obowiązku wyjaśnienia, czemu w pierwszym rozdziale rozprawy o kulturze alternatywnej koncentruję się właśnie na wyobraźni.

W pracy dotyczącej zgoła innego zagadnienia – polskiego antysemityzmu czasów wojennych i pierwszych lat po wojnie – antropolog Joanna Tokarska-Bakir sformułowała następującą myśl, którą uważam za wskazówkę metodologiczną:

Etnografia, rejestrująca rzeczywistość w najbardziej bezpośrednim jej oglądzie, traktuje swoje źródła inaczej niż historia, dla której bywają one wartościowe o tyle tylko, o ile prowadzą do ustalenia faktów. Choć źródła etnograficzne czasem istotnie mogą w tym pomóc, etnograf rozważa je przede wszystkim dla ich autonomicznej wartości, poszukując w nich świadectw w y o b r a ż e ń z b i o r o w y c h – obaw, marzeń, snów, fantazmatów, stereotypów reagowania, norm przeciwstawianych wartościom, wartości realnych przeciwstawianych deklarowanym, w których złożu dopiero się rodzi to, co socjologowie nazywają „postawami”⁷.

Zbliżoną procedurę zamierzam przyjąć w tym rozdziale, a więc dzięki rozpoznaniu wyobrażeń zbiorowych i składających się na nie marzeń, lęków, wizji, uprzedzeń dojść do wartości, postaw, przekonań realnych, a nie – deklarowanych. W związku z tym interesują mnie nie wyobrażenia same w sobie, lecz w sprzężeniu między sobą, w rozmaitych, zmiennych konfiguracjach. Chcę do nich dotrzeć, analizując nie tylko teksty czy obrazy, których stabilność może być myląca, lecz także praktyki, które towarzyszyły ich powstawaniu i manifestowaniu. Samą wyobraźnię rozumiem jako przejawiającą się tylko w praktykach i poprzez praktyki, dynamiczną część życia społecznego. Stąd zamiast rekonstruować jakieś zbiory wyobrażeń czy złożone z nich *imaginaria*, skupię się na ich przemieszczeniach i metamorfozach.

⁷ Joanna Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939-1946*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 79, rozstrzelenie autorki.

Udział procesów wyobraźni w kształtowaniu współczesnej kultury wydaje się rosnać wraz z tym, jak tracą siłę tradycyjne czynniki strukturyzujące społeczeństwo. Kultura alternatywna odegrała szczególną rolę w rozsadzaniu tradycyjnych wizji porządku społecznego, stygmatyzujących i separujących stereotypów czy hierarchii aksjologicznych. Sławomir Magała sądził nawet, że uczestnikom ruchów kontestacji w Polsce Ludowej udało się „dokonać nieodwracalnych zmian w wyobraźni społecznej”⁸. Opinia ta może wydać się nieco przesadzona, ale na pewno dobrze oddaje obecne w kontestacji nastawienie na dokonanie właśnie takich zmian. Sfera zbiorowej wyobraźni stanowiła jeden z głównych przedmiotów zainteresowania uczestników kultury alternatywnej, którzy w wyzwoleniu wyobraźni, swobodnej grze asocjacji, odzyskiwaniu i ponownym interpretacjom dawnych obrzędów, mitów i tradycji widzieli siłę napędową wielkiej zmiany etycznej, estetycznej i politycznej. Skoro wyobraźnia była uprzywilejowanym tematem działań moich bohaterów, uważam za tym bardziej uzasadnione przyjrzenie się jej już w pierwszym rozdziale.

Pierwsza część będzie dotyczyć praktyki bricolage'u jako typowo alternatywnego sposobu posługiwania się obiektami – realnymi i symbolicznymi – zaczerpniętymi z różnych porządków w celu stworzenia własnych, indywidualnych lub grupowych znaczeń w sposób niezależny od ustalonych społecznie kanonów, hierarchii i przyporządkowań. W drugiej części analizuję praktyki karnawalizacji i przykładowe dzieła skarnawalizowanej wyobraźni. W trzeciej – różne przejawy gry swojskością i obcością, bliskością i dystansem, niejednokrotnie w mniejszym lub większym stopniu stanowiące stosunek orientalizacji. Staram się jednak pokazać te zjawiska i tendencje w dynamicznym splocie z ich przeciwieństwami. Demaskację iluzji kultury dominującej zestawiam z tworzeniem nowych mitów i porządków symbolicznych, atmosferę beztroskiej zabawy – z nastrojami zmierzchu i katastrofy, zapożyczenia z kultur wschodnich – z powielaniem zachodnich schematów. Dopiero bowiem w takich opozycjach ujawniają się napięcia i sprzeczności, z którymi twórcy kultury alternatywnej się zmagali. Ponadto cichymi bohaterami tego rozdziału są pojęcia „autentyczności” i „spontanizacji”. Zapisuję je w cudzysłowie, zaznaczając w ten sposób swój dystans wobec nich. „Autentyczność” i „spontanizacja” były kluczowymi kategoriami w języku kontestacji, pełniły w nim funkcję porządkującą, a ich znaczenia bywały bardzo różne, w zależności od kontekstów i uczestników komunikacji. Dlatego nie próbuję rekonstruować jakiegoś ogólnego sensu tych słów – byłoby to, moim zdaniem, fundamentalne nieporozumienie – lecz na wybranych przykładach śledzę ich funkcjonowanie.

8 Sławomir Magała, *Globalizacja kontrkultury: (nie) cała władza wyobraźni*, [w:] *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, pod red. Edwarda Chudzińskiego, Fundacja STU, Kraków 2011, s. 43.

Mit majowej rewolty

„Paryski maj i polski marzec zdążyły obrosnąć mitami oraz stać się źródłem wielu nieporozumień. Nie mam ambicji rozwijać tego kłębka, czy też dokonywać szczegółowej analizy faktów itp. itd.”⁹ – pisał w otwierającym akapicie artykułu *Maj zamiast marca* z pierwszego numeru magazynu „Mać Pariadka” z 1990 roku Marek Kurzyniec, pochodzący z Krakowa jeden ze współzałożycieli i liderów Federacji Anarchistycznej, a wcześniej działacz ruchu Wolność i Pokój. Wydarzenia z 1968 roku z Francji i Polski autor zamierzał przedstawić jako „dwa wzorce, dwa modele funkcjonowania” środowisk studenckich. Jednak jeszcze w tym samym akapicie niemalże mimochodem dokonał znamienego przesunięcia czy też przemieszczenia: gdy skonstatował społeczny i ideowy rozmach paryskiej „nocy barykad”, stwierdził:

Trudno porównywać „majową burzę” z ograniczonymi w zasięgu wystąpieniami w ośrodkach uniwersyteckich Polski. Dlatego też, wydaje mi się słuszne, aby oceny nie zawężać tylko do tych kilku marcowych dni, a rozszerzyć ją na rok 1981, powstanie NZS-u i jego dalsze funkcjonowanie aż po dzień dzisiejszy. Szczególnie istotny będzie okres X. 1980 – XII. 1981, jako że sytuacja staje się podobna do tej z maja 1968 – t.j. ruch studencki działa w sytuacji rozkładu systemu władzy, czyli zyskuje niezbędną przestrzeń do działania i co więcej może ją dowolnie zagospodarować, proporcjonalnie do systemu, jakim dysponuje¹⁰.

Tym samym krytyka cenzurowania twórczości artystycznej na zebraniu Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich 29 lutego, rozbity przez ZOMO i ORMO wiec w obronie autonomii uczelni i na rzecz przywrócenia praw studenta Adamowi Michnikowi i Henrykowi Szlajferowi na Uniwersytecie Warszawskim 8 marca, studenckie wiece, demonstracje i okupacje budynków prowadzone w imię wolności słowa i przestrzegania konstytucji trwające przez następne dwa tygodnie w całym kraju, wreszcie Deklaracja Ruchu Studenckiego uchwalona na wiecu na UW 28 marca oraz towarzyszące tym wydarzeniom cenzura, agresja ze strony milicji, antysemicka kampania w szeregach partii i w prasie, zwalnianie niewygodnych dla partii pracowników – wszystko to zostało sprowadzone do metafory „marca”, następnie przekształconej w metonimię całego ruchu studenckiego od 1968 do 1990 roku, finalnie powtórnie skonkretyzowaną jako działalność Niezależnego Zrzeszenia Studentów w latach osiemdziesiątych i u progu kolejnej dekady. Metafora przechodzi w metonimię, podporządkowując historyczne wydarzenia opowieści o „nocy barykad” w Paryżu – jednemu z mitów założycielskich kultury

9 Marek Kurzyniec, *Maj zamiast marca*, „Mać Pariadka” 1/1990, s. 9.

10 Tamże, s. 9.

alternatywnej – oraz jej negatywnemu odbiciu w postaci „marca” według tej samej logiki, którą etnografowie rozpoznawali w myśli typu ludowego. „To, co jest znakiem (to znaczy asocjacyjną całością pojęcia i obrazu) w pierwszym systemie, staje się prostym *signifiant* w drugim”¹¹ – wyjaśniał Roland Barthes konstrukcję mitu jako wtórnego systemu semiologicznego. W tym przypadku „marzec” jako pewien sens motywowany historycznie zostaje sprowadzony do formy, opróżniony z własnej historii, choć nie w stopniu absolutnym – a utworzona z tak wypreparowanego, zubożonego sensu forma jest wypełniana nowym pojęciem, nie do końca jasnym, rozchwianym: „Relacja łącząca pojęcie mitu z sensem jest ze swej istoty relacją *zniesztalcania*”, powiedział Barthes¹².

Kurzyniec twierdził, że punktem wyjścia rewolty studenckiej we Francji była krytyka sposobu nauczania i uzależnienia uczelni od państwa i kapitału, a punktem dojścia – negacja całego systemu społecznego. Tymczasem ruch studencki w Polsce miał być nastawiony na „sprzeciw wobec szargania nadanych świętości, solidarność z profesurą czy też ogólnodemokratyczne hasła”¹³. Autor zarzucał polskim działaczom studenckim brak świadomości relacji władzy w systemie szkolnictwa, powielanie patriarchalnego modelu stosunków między studentami a wykładowcami, tradycjonalizm i konserwatyzm, w efekcie których uczelnia została przekształcona w „świątynię prawd wiecznych”.

I tak w Paryżu tworzone komitety solidarności studentów i robotników, wzywano do strajku generalnego, przejęcia fabryk przez komitety strajkowe, szturmowano kanony moralne, obyczajowe i kulturowe. W Polsce, gdy masowy strajk z sierpnia 1980 r. wstrząsnął układem społecznym, z uniwersytetów wyłonił się NZS (zresztą wyciągany za uszy i bardzo rachityczny), organizacja, która nie miała dokładnie nic do zaproponowania, a była potrzebna jako równowaga dla SZMP. Nie było w ciągu tych kilku miesięcy ani „polskiej nocy barykad”, ani rozgadanego, pulsującego życiem odeonu, czy opery, nie było ani Dutschke ani Cohn-Bendeta [pisownia oryginalna – X.S.]. Była niepodległościowa frazeologia, msze za ojczyznę, w rocznicę rejestracji kabotyńska ulotka i pracowicie pielęgnowany mit, który nawet nie jest twórczy.

Obecnie, gdy „Solidarność” ma swój rząd, gdy szefem referatu edukacji jest prorektor prof. Samsonowicz, NZS wykorzystywany jest wraz z tym, co się pod nim kryje, do manipulowani środowiskiem studenckim i podporządkowania go rządowi¹⁴.

Podczas gdy „maj” jawił się Kurzyńcowi jako rewolucja dokonywana we wszystkich wymiarach życia, „marzec”, nagle skonkretyzowany w NZS, zdawał się kontrrewolucyjny: cechować go miały nieświadomość, solidarność z władzą uczelnianą i państwową, religijne obrzędy i jałowe gesty. Pojęciem wypełniającym formę „maja” – pozostając przy kategoriach Barthes'a –

11 Roland Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] tegoż, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 245.

12 Tamże, s. 253.

13 Marek Kurzyniec, dz. cyt., s. 9

14 Tamże, s. 9.

jest kontestacja; „marzec” jako wydrażona uprzednio forma został podporządkowany pojęciu manipulacji. Pozornie wszystko się zgadza: między protestami studenckimi z marca 1968 roku, powstaniem jawnych grup opozycji politycznej w następnym dziesięcioleciu, organizowaniem się Studenckich Komitetów Solidarności i wyłonieniem się z nich Niezależnego Zrzeszenia Studenckiego można dostrzec w pewnym stopniu historyczną ciągłość; podobnie trudno zaprzeczyć silnej obecności elementów konserwatywnych, nacjonalistycznych i katolickich w działalności NZS. Krótko mówiąc, forma wypełniona nowym pojęciem zawiera w sobie cień, ślad wcześniejszego sensu: faktów, idei, wydarzeń. Jednakże nie mówią one już za siebie, przemawiają w cudzym imieniu, dowodząc odgórznej manipulacji środowiskami studenckimi. Dlatego autor tekstu konkludował: „Czas pomyśleć o nowej formacji działającej na terenie uczelni”, a wzorcem dla tej formacji powinien być oczywiście „maj”. Artykuł Kurzyńca kończył się apelem: „Twórzmy niezależny od państwa i władzy libertariański ruch społeczny”¹⁵.

Kultura jako źródło zniewolenia

Deprecjacja metaforycznego „marca”, uprzednio wydrażonego z historycznych znaczeń i wypełnionego nową treścią, była Kurzyńcowi potrzebna do stworzenia negatywnego tła dla pozytywnego wzorca funkcjonowania ruchu studenckiego metaforyzowanego jako „maj”, dopiero to bowiem uzasadniało sformułowanie z pełną powagą apelu o samoorganizację środowisk wolnościowych młodzieży akademickiej. W ten sposób krytyczne spostrzeżenia autora na temat działalności NZS – spostrzeżenia, których słuszność nie jest w tym miejscu przedmiotem mojej uwagi – niespodziewanie zyskały historyczną „głębię” w postaci całości ruchów studenckich w Polsce od roku 1968. Innymi słowy, niechęć autora wobec NZS i „Solidarności”, szczególnie w momencie transformacji ustrojowej, gdy artykuł był pisany, została rozciągnięta w retrospektywnej projekcji na ogół ruchów studenckich aż do marca 1968 roku jako mitycznego początku opozycji politycznej w Polsce Ludowej. Odrzucenie metod działania NZS oznaczało, zgodnie z logiką mitu, odrzucenie wszystkich ruchów studenckich aż do cezury wyznaczonej zmitologizowaną datą jako w najlepszym razie nieświadomych lub konformistycznych, a w najgorszym razie – manipulatorskich i zwodniczych.

„Wtedy naprawdę zdarzyło się coś bardzo interesującego” – mówił o latach sześćdziesiątych w świecie zachodnim Kazimierz Malinowski, poeta, malarz, lider działającej na przełomie lat

15 Tamże, s. 10. Wezwanie do tworzenia ruchu libertariańskiego w artykule mityzującym działania Nowej Lewicy, anarchistów i sytuacjonistów we Francji roku 1968, w dodatku na łamach czasopisma anarchistycznego, może wywołać dysonans. W początku lat dziewięćdziesiątych przymiotnik „libertariański” w ruchu anarchistycznym oznaczał w zasadzie to samo co „wolnościowy”, a libertarianie, opowiadający się za wolnym rynkiem i maksymalnym ograniczeniem instytucji państwowych, stanowili silną frakcję ruchu.

osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Lubelskiej Autonomicznej Grupy Anarchistów¹⁶. Sam paryski maj był dla Malinowskiego zaledwie zwieńczeniem przemian społeczno-kulturowych, które odcisnęły się na wszystkich wymiarach życia. „Nieustannie o tym myślę. Rozmarzam się, że to powinno wrócić, ten duch powinien wrócić. Już ma przygotowane podglebie i powinien pierdolić, i zmienić oblicze tej ziemi” – dodawał z emfazą podczas naszej rozmowy w 2013 roku¹⁷. Gdy przypominałem artykuł Kurzyńca i zawartą w nim tezę, mój rozmówca wykrzyknął: „No przecież oczywiste!”¹⁸.

Ale radykalne przeciwstawianie „marca” i „maja” nie było takie oczywiste dla wszystkich uczestników kultury alternatywnej. „Pobierano z Zachodu formę, inspirowano się formą, ale treść nadawano specyficzną, polską” – uważał Krzysztof Skiba, gdy rozmawiałem z nim w październiku 2012 roku¹⁹. Skiba był w latach osiemdziesiątych aktorem teatrów studenckich, działaczem anarchistycznego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego, twórcą Galerii Działań Maniakalnych – łódzkiego wariantu Pomarańczowej Alternatywy – i wydawcą zina „Przeגיעcie Pały”, a także – studentem kulturoznawstwa w Łodzi. Zapytany przeze mnie o inspiracje zachodnią kontestacją Skiba odpowiedział:

Oczywiście czytałem *Drogi kontrkultury*, zresztą piszę o tym oficjalnie, że byłem zafascynowany Teatrem Otwartym, Living Theatre i tak dalej; to bardziej są lata siedemdziesiąte i kontrkultura hipisowska, ale podobało się nam. Wiedza jest potrzebna, zawsze musisz wychować się na pewnych lekturach, ale trudno się na nich wzorować. Nie ukrywam, że na pewno nam jako młodym anarchistom, czy jako ludziom, którzy dochodzili powoli do świadomości anarchistycznej, podobały się hasła typu „zabrania się zabraniać”, hasła ze studenckiej wiosny 1968 roku, studenckiej rebelii, która przecież była i w Stanach, i w Europie Zachodniej: we Francji, w Niemczech była bardzo radykalna, ostra. Myśmy mieli pełną świadomość takich wydarzeń. Zresztą mieliśmy świadomość mocno politycznego charakteru tego, co działo się w Polsce w marcu 1968 roku²⁰.

Lider Pomarańczowej Alternatywy „Major” Waldemar Fydrych wielokrotnie podkreślał, że uliczne happeningi oraz wykorzystanie obrazów krasnoludków i innych baśniowych postaci wynikały z jego własnej inwencji i wyobraźni, nazwa ruchu pochodziła zaś od tytułu czasopisma, którego pomysłodawcą był Andrzej Dziewit, a wydawcą – Ruch Nowej Kultury w 1981 roku we Wrocławiu. Ani symbolika, ani sposoby działania Pomarańczowej Alternatywy nie miały być inspirowane niemal bliźniaczo podobnym ruchem holenderskich Provosów z końca lat sześćdziesiątych, na bazie którego Roel van Duyn stworzył w 1970 roku Partię Krasnoludków – ugrupowanie w widowiskowych, ulicznych happeningach występujące przeciwko utowarowieniu

16 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Samokłeski-Kolonia I, grudzień 2013.

17 Tamże.

18 Tamże.

19 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Gdańsk, październik 2012.

20 Tamże.

sztuki i innych dziedzin życia, zagrożeniom ekologicznym, konformizmowi społecznemu i tradycyjnej obyczajowości. „«Major» twierdzi – i ja mu wierzę – że on, tworząc krasnoludki i ruch happeningowy, nie miał pojęcia o ruchu Provo w Holandii, chociaż teraz kulturoznawcy, znawcy teatru, happeningu, widzą tu pewne paralele, chociażby ten kolor pomarańczowy” – przekonywał mnie Skiba²¹. Sam Fydrych wspominał mi, że wprawdzie docierały do niego informacje o działalności Provosów i ich „Państwa Pomarańczowego”, jednakże wyobrażał je sobie zupełnie inaczej, niż – jak przekonał się po latach – faktycznie one wyglądały, w związku z czym nie mogły one mieć wpływu na jego własne akcje²².

Choć nazwa Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego, organizacji anarchistycznej założonej w 1983 roku w Gdańsku, sugerowała związek z zachodnimi koncepcjami kultury alternatywnej, działacze RSA – między innymi Janusz Waluszko i Zbigniew Stybel – w wielu wypowiedziach podkreślali, że ich dojście do anarchizmu wynikało z ich własnych doświadczeń i dyskusji, nie zaś – z wzorowania się na zachodniej kontestacji. Nazwa grupy miałaby raczej luźno nawiązywać do fenomenu „społeczeństwa alternatywnego”, rozwijanego w latach siedemdziesiątych w Ameryce Północnej i Europie Zachodniej poprzez całą sieć alternatywnych miejsc i instytucji. Aldona Jawłowska, autorka opublikowanych w 1975 roku *Dróg kontrkultury*, książki, która mimo naukowego profilu od razu zyskała sobie popularność wśród zbuntowanych młodych ludzi, tak objaśniała pojęcie „alternatywnego społeczeństwa”:

Określenie „alternatywne społeczeństwo” weszło w skład międzynarodowego słownictwa kontrkultury i oznacza już realizowane formy współżycia, organizacji, działalności społecznej odpowiadające wartościom kontestacyjnej ideologii. Przykładami „alternatywnego społeczeństwa” są różne eksperymenty życia wspólnotowego, kontestacyjne placówki służby zdrowia, spółdzielnie, wolne szkoły i uniwersytety itp., a także wszelkie grupy i organizacje działające na rzecz społecznej zmiany. W założeniach ruchu mieściło się przekonanie, że realizowane nowe wzory życia społecznego są zapowiedzią zmiany całego społeczeństwa²³.

Wykładnia znaczenia poszczególnych elementów nazwy RSA, dokonana przez Waluszkę w broszurze *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego* z 1992 roku, była nieco odmienna; „Jany” wprawdzie wspominał o terminie „społeczeństwa alternatywnego”, lecz nie o jego znaczeniu – traktował to wyrażenie jako przypadkowo napotkaną inspirację:

Jakaś hipisowska ulotka (grupy młodzieży na rzecz społeczeństwa alternatywnego) oraz publikacje w rocznicę maja 1968 r. popchnęły nas ku neoanarchizmowi (lewacko-kontrkulturowemu). Pojawiła się nazwa Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, będąca jednocześnie programem naszej grupy („ruch” jako luźna forma organizacji, bez przywódców itd.; „społeczeństwa”, bo to ono, a nie zdobycie władzy politycznej nas interesowało; wreszcie „alternatywnego” – tak wobec tego, co jest, jak i jako model

21 Tamże.

22 Waldemar Fydrych, na podstawie nierejestrowanej rozmowy własnej.

23 Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975, s. 131.

współistnienia różnych form organizacji życia zbiorowego w tym lepszym świecie)²⁴.

„Jakaś hipisowska ulotka”, a więc przypadkowy druk, który wpadł w ręce młodych ludzi, którzy dopiero zdawali sobie sprawę, że ich poglądy właściwie są anarchistyczne – takie, według anegdoty, miało być źródło nazwy RSA. Słowa „społeczeństwo alternatywne” nie oznaczały tu funkcjonujących instytucji i organizacji życia społecznego, lecz zawierały ogólny program ideowy grupy. Członkowie RSA przekonywali, że ich działalność nie była odtwórcza względem zachodniej kontestacji. Nie podważając ich oryginalnych przemyśleń, nie mogą nie odnotować znaczącego wpływu wspomnianego „lewacko-kontrkulturowego” neoanarchizmu, obecnego już w pierwszym manifestie RSA z czerwca 1983 roku. W tekście tym, podobnie jak w wystąpieniach zachodniej kontestacji, kultura europejska została postawiona w stan oskarżenia jako źródło niewoli człowieka współczesnego:

Człowiek współczesny jest zniewolony. Nie mogąc rozwinąć w pełni swej osobowości czuje się źle, obco, traci wiarę w sens życia. Źródłem zniewolenia jest kultura europejska. Stworzone przez nią mity, a głównie rzekoma konieczność istnienia władzy, tłumią każdy objaw własnego czynu i myśli. Kultura stwarza przeświadczenie o niemożliwości jakichkolwiek zmian. Zwątpienie i strach przed naruszeniem starego porządku rodzi zdeindywidualizowane, oglupiałe społeczeństwo mas, które zmianę hierarchii wartości, czy tworzenie nowych mitów, nazywa rewolucją. Ponowne rozdanie tej samej talii kart zadowolić może jedynie pokolenie rewolucjonistów. Rewolucja służąca interesom k a z d e g o Człowieka musi trwać permanentnie, obejmując głównie sferę ducha i myśli. Nie może mieć na celu zdobycia władzy. Dlatego za jedyny środek służący wyzwoleniu Człowieka uważamy odrzucenie tradycyjnych wartości kultury i wytworów cywilizacji europejskiej. Przeciwstawiamy jej ideę Społeczeństwa Alternatywnego, w którym j e d y n ą wartością byłby Człowiek – z prawem do swobodnego rozwoju w ł a s n e j indywidualności. Uważamy, że Człowiek ma prawo nie tylko kultywować, lecz również tworzyć w ł a s n ą kulturę, religię, światopogląd, w ł a s n y etos życia²⁵.

W tym samym manifestie zostały odrzucone socjalizm i demokracja (jako formy władzy ograniczającej wolność i sprawiedliwość), własność i związana z nią gospodarka oparta na zysku, państwo, armia i wszelki aparat przemocy, hierarchie i wartości, na podstawie których dzieli i klasyfikuje się ludzi. RSA określiło się jako ruch pacyfistyczny, rewolucyjny i anarchistyczny, walczący z państwem i jego propagandą za pomocą środków pokojowych: poprzez krytykę kultury i rozwój samoświadomości.

Zrąb ideowy Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego został przedstawiony kilka lat później w broszurze *Kilka uwag o ideikach metafizyki społecznej od strony PERMANENTNEJ*

24 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego*, pierwodruk w postaci osobnej broszury, wydawnictwo Man Gala Press, Sopot 1992, podaję za: *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego 1983-1991*, wybr. i oprac. Damian Kaczmarek, Oficyna Bractwa Trojka, Poznań 2009, s. 6.

25 Adam Rabe [Janusz Waluszko], Jerzy Delimski [Wojciech Jankowski], Piotr Łubik [Cezary Waluszko], Marcin Pecko [Krzysztof Skiba], *Apendix*, [w:] Janusz Waluszko (oprac.), *Kilka uwag o ideikach metafizyki społecznej od strony PERMANENTNEJ REWOLUCJI (na rzecz ŚWIĘTEGO SPOKOJU)*, dodatek ulotny nr 6 A do pisma „Homek”, Gdańsk 1991/1992, s. 14-15.

REWOLUCJI (na rzecz ŚWIĘTEGO SPOKOJU), opracowanej przez Janusza Waluszkę w 1989 roku²⁶. Zawarta w tytule „metafizyka społeczna” była tendencją myślową, rozwijaną w kręgu RSA i innych trójmiejskich środowisk alternatywnych, luźną i rozproszoną w wielu wypowiedziach filozofią społeczną. Tekst rozpoczynał się odwołaniem do szczęścia (pseudonimowanego pojęciem „orgazmu permanentnego”), przyjemności i samorealizacji, jednak nie jako celów do osiągnięcia, lecz punktu wyjścia w terażniejszości. Anarchiści odrzucali eschatologię oczekiwania, walki lub pracy dla zdobycia czegokolwiek; „Nauka, praca i walka są życiem, a nie przygotowaniem, aby żyć”, co oznacza, że mogą one same stanowić wartość, a traktowanie ich jako środka do zyskania innej wartości zubaża je i alienuje²⁷. Analogicznie szczęście jest lub nie częścią życia, nigdy zaś celem, do którego należy dążyć. Ze stanowiska afirmacji terażniejszości jako zasady prostoty życia i intensywności doświadczeń anarchiści dokonywali refutacji ideologii postępu i nowoczesności – zerwania z terażniejszością prowadzącą do władzy, nierówności, wyobcowania i urzeczowienia. Nowoczesności z jej wykorzenieniem i absolutyzowaną wolnością przeciwstawiali kultury tradycyjne jako pragmatycznie nakierowane na właściwe sobie wartości i warunki życia. Progresywistyczne naśladownictwo obcych społecznie i kulturowo wzorów zostało w *Kilku uwagach...* odrzucone na rzecz poszukiwania własnej istoty w prostocie i kontakcie z „naturą”, rozumianą maksymalnie szeroko jako cały kosmos:

Świat jest jednością, której każda cząstka ma swe określone miejsce – zadanie. Niszcząc niebo i ziemię, wody, kamienie, rośliny i zwierzęta, niszcząc innych ludzi, ich tradycyjną materialną i duchową kulturę – zubażasz świat i siebie samego. Bez nich nie możesz poznać i zrealizować swego miejsca – zadania; twoje życie traci sens a bez niego – pieniądze i władza, sława i „użycie” nie dadzą ci zdrowego i szczęśliwego życia. Pokora wobec kosmosu – źródła świętej tajemnicy życia oraz szacunek i pomoc dla wszystkich istot są nie tylko naszym moralnym obowiązkiem, ale i nakazem prawdziwej mądrości, jeśli rzeczywiście myślimy o sobie (jako in-dywiduum, „nie-oddzielonym” od całości), a nie służymy modom, rolom społecznym, ideom i normom, które przychodzą do nas z zewnątrz, narzucone przez elity władzy²⁸.

Filozoficzne rozważania prowadziły do bardziej konkretnych postulatów budowy alternatywnego społeczeństwa z własną kulturą i gospodarką, które gdyby się rozwinęło, mogłoby zastąpić instytucje państwowe po prostu dlatego, że uczyniłoby je zbytecznymi. Prowadząca do tego „integracja osób, środowisk i grup alternatywnych, zarówno opozycyjnych, jak i kontrkulturowych”, powinna być prowadzona z pełną otwartością ideową, w oparciu na wspólnych interesach, a nie – zgodności doktrynalnej²⁹. Właśnie utopijne doktrynerstwo ujęte w radykalną retorykę zarzucali członkowie RSA intelektualistom zachodnim i rosyjskim,

26 Janusz Waluszko (oprac.), *Kilka uwag o ideikach metafizyki społecznej od strony PERMANENTNEJ REWOLUCJI (na rzecz ŚWIĘTEGO SPOKOJU)*, dodatek ulotny nr 6 A do pisma „Homek”, Gdańsk 1991/1992.

27 Tamże, s. 2.

28 Tamże, s. 6.

29 Tamże, s. 6.

„zbuntowanym nadwornym błaznom”³⁰. W opozycji do teorii rewolucjonistów, poruszających się w sferze oderwanych od rzeczywistości idei, trójmiejscy metafizycy społeczni sytuowali historię wielokulturowej, demokratycznej i tolerancyjnej I Rzeczypospolitej (jej apologię Waluszko sformułował w wydanej w 1999 roku czterdziestostronicowej pracy *Sarmacja*³¹) oraz program *Samorządnej Rzeczypospolitej* „Solidarności”. Swojskość sarmackiej demokratycznej samorządności, lokalności pogranicza kulturowego, religijnej otwartości i synkretyzmu intelektualnego miała stanowić podstawę kultury alternatywnej jako kultury anarchistycznej w Polsce. Metafizyka społeczna wiodła do rewolucji przez poznanie samego siebie (moment psychologiczny), swojej kultury, historii i tradycji, a posługiwać miała się wyobraźnią, ponieważ „nie ma wartości absolutnych a tylko konwencje służące porozumiewaniu się i współdziałaniu, które jak każde narzędzie można przyjąć (jeśli jest użyteczne) lub odrzucić”³². Z drugiej strony, oprócz pozytywnego obrazu swojskości i tradycji, w *Kilku uwagach...* znalazło się sytuacjonistyczne hasło: „Bądź realistą – żądaj niemożliwego!” oraz odwołania do taoizmu i innych filozofii Dalekiego Wschodu, a zrekapitulowana tutaj wizja świata i człowieka nie odbiegała zasadniczo od poglądów zachodnich kontestatorów³³.

RSA formułowało nie szczegółowy program zmian, lecz kilka ogólnych idei, takich jak demokracja bezpośrednia zamiast władzy autorytarnej lub przedstawicielskiej, pokój między ludźmi (przy zachowaniu prawa do samoobrony i zniesieniu państwowego monopolu na przemoc), sprawiedliwość regulowana raczej umowami między zainteresowanymi stronami niż ogólnym prawem, utożsamienie pracy z własnością (spółdzielczą lub prywatną) oraz solidarność międzyludzka. Wprowadzenie tych reguł prowadzić miało do „świętego spokoju”, czyli „życia lekkiego, łatwego i przyjemnego”, zaspokajającego podstawowe potrzeby fizyczne i psychiczne człowieka³⁴. Ale nadrzędne wobec ideału „świętego spokoju” było dla członków RSA świadome przeżywanie terażniejszości i działanie adekwatne do sytuacji. Punktem wyjścia były nie idee i doktryny polityczne, lecz praktyka: jeszcze przed założeniem Ruchu bracia Janusz i Cezary Waluszkowie, Krzysztof Skiba i Wojciech „Jacob” Jankowski próbowali współpracować z „Solidarnością” – początkowo używali nazwy „Solidarność Wybrzeże” – jednakże związkowi działacze niechętnie wspomagali samodzielną, radykalną grupę, w której widziano nowe wcielenie zagrażającej Polakom żydokomuny³⁵. W stronę kultury alternatywnej pchnąć młodych buntowników miała niechęć „Solidarności” i kleru.

30 Tamże, s. 7.

31 Janusz Waluszko, *Sarmacja*, Wydawnictwo Inny Świat, Mielec 1999.

32 Janusz Waluszko (oprac.), *Kilka uwag...*, s. 10.

33 Tamże, s. 10.

34 Tamże, s. 13.

35 Por. Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 6-7.

Baader-Meinhof nad łóżkiem

Nie wszyscy zatem wybierali „maj zamiast marca”. Jednakże porównywano te dwa „miesiące”, a do mitu studenckiej rewolty we Francji – oraz mitu zachodniej kontrkultury w ogóle – sięgano raczej afirmatywnie niż krytycznie, tym częściej i z tym większą żarliwością, im więcej czasu upłynęło od tamtych wydarzeń. Sam fakt, że Kurzyniec nie wnikał w szczegóły wydarzeń, świadczyć może o tym, że traktował je jako przynajmniej pobieżnie znane swoim projektowanym czytelnikom. Sami uczestnicy „marca” do wydarzeń „maja” odnosili się dość ambiwalentnie: ze zrozumieniem przyjmowali społeczny opór w innych krajach, dystansowali się jednak od radykalnie lewicowej retoryki. Wspominał te ambiwalentne odczucia Adam Michnik:

Wtedy, obserwując paryski Maj, cały czas myślałem: jak to daleko, jak blisko. Z jednej strony wyczuwałem tę samą pasję, ten sam gniew, tę samą potrzebę zakwestionowania świata, w którym żyłem. Z drugiej – widziałem fotografie z Mao, Trockim, Guevarą, Castro, Leninem. Ja w tym czasie chodziłbym z portretami Mickiewicza, Kołakowskiego, Miłosza...³⁶.

„Jak to daleko, jak blisko” – przyciąganie i odpychanie, poczucie ponadnarodowej jedności i nieprzekraczalnej różnicy organizują cały wywód wspomnieniowego tekstu *Moje pokolenie, mój bunt* Michnika. Kontestacja jako „zakwestionowanie prawomocności norm świata dorosłych”³⁷ zdawała się wspólna nie tylko studentom z Polski i Francji, lecz także młodzieży z Ameryki, Czechosłowacji, Włoch, Jugosławii, Meksyku. Za nią późniejszy redaktor naczelny „Gazety Wyborczej” dostrzegł jednak „drugą (a może właśnie pierwszą?) twarz tego buntu: barbarzyńskie odrzucenie kultury, martwy język marksistowskich broszurek, podatność na sowiecką manipulację, zgodę na terroryzm, pogardę dla świata wartości demokratycznych”³⁸. Autor zwierzał się, że poczuł się niepewnie „w tym rozdarcu pomiędzy mistyfikacją i nihilizmem tamtej kontestacji a naszym nieporadnym heroizmem, dysydenckim buntem w imię normalności i wartości elementarnych”³⁹. Kolejny zwrot był związany z osobistym poznaniem przywódców kontestacji w innych państwach: „znów odczułem wspólnotę generacyjną: gestów i żartów, wspomnień i – o dziwo – systemu wartości”⁴⁰. Podobną ambiwalencję między poczuciem wspólnoty i serdeczności a różnicą światopoglądową można zauważyć w historii opowiadanej przez młodszego (w 1968 roku był

36 Adam Michnik, *Moje pokolenie, mój bunt*, [w:] *Rewolucje 1968*, koncepcja i redakcja naukowa: Hanna Wróblewska, Maria Brewińska, Zofia Machnicka, Joanna Sokołowska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 5.

37 Tamże, s. 5.

38 Tamże, s. 6.

39 Tamże, s. 6.

40 Tamże, s. 6.

ucniem liceum) Ryszarda Czapare o postoju w Berlinie Zachodnim podczas podróży autostopem w 1977 roku:

No, już mieliśmy się zwijać do Polski, ale taki ciemnoskóry człowiek wokół nas krążył. A gadaliśmy po polsku. I on do nas po polsku – czy my mówimy po polsku? Ja mówię: – No, oczywiście! Sam mówisz po polsku! No i się okazało, że on studiuje medycynę w Poznaniu. Bła, bła, bła. Fajnie. Był wzruszony, że spotkał Polaków. I zaprosił nas na kampus Wolnego Uniwersytetu, bo tam mieszkali jego koledzy. Zostaliśmy chyba z tydzień w tym Berlinie Zachodnim, ugośczeni przez studentów z Trzeciego Świata. Oni się nawzajem wspomagali – ci, którzy jakimś szczęściem wylądowali w Berlinie Zachodnim, pomagali tym, którzy studiowali tutaj, w demoludach – w Rosji czy w Polsce. Tam też na tych półkach Markszy i Leniny, słuchaj, jakaś rewolucyjna komuna! My swoje, a oni swoje. Ale mało tego, że nas ugościli, żywili, dyskutowali, to jeszcze nam ciuchy wsadzali, ubierali nas, bo wiedzieli, przez tego swojego znajomego, że my mamy biedę. A nie mogliśmy odmówić! Wracalem w takim śmiesznym kozuchu, białym zresztą⁴¹.

Lech Raczak w opowieści snutej po ponad trzydziestu latach mówił wręcz o szoku spowodowanym rozmowami z członkami zachodnich, zrewoltowanych teatrów na festiwalu w Palermo w 1971 roku, dokąd przyjechał zespół Teatru Ósmego Dnia:

Pod względem języka teatru, ekspresji aktorskiej my się z nimi znajdowaliśmy bardzo dobrze. Niemniej siłą takiej antykapitalistycznej, rewolucyjnej frazeologii byliśmy zszokowani. Mimo wszystko, ponieważ po warszawskim i paryskim 1968 roku z jego pięknymi hasłami, że „zabrania się zabraniać” i naszym zainteresowaniem politycznym myśleniem – mnie i paru moich kolegów pociągnęło w skrajnie lewą stronę. Myśmy studiowali Abramowskiego, potem Bakunina, czyli poszliśmy w stronę anarchizmu i początków socjalizmu. Dla mnie większym doświadczeniem wewnętrznym było spotkanie tych anarchistów niż zderzenie się z kapitalistycznym blichтром⁴².

Zaangażowanie ideowe Teatru Ósmego Dnia potwierdzała aktorka Małgorzata Walas-Antoniello:

Była w teatrze fascynacja partyzantką miejską Tupamaros, Baader-Meinhof czy Czerwonymi Brygadami. W tamtym czasie miałam nad łóżkiem zdjęcie Baader-Meinhof. (Myślę, że paru z nas miało). Tak naprawdę niewiele o ruchu anarchistycznym wiedzieliśmy. Myśleliśmy, że walczą o wolność, o prawa człowieka. A dla nas każdy, kto był walczącą osobą, był kimś ważnym⁴³.

W następujących potem słowach Walas-Antoniello podkreślała, że sympatie dla RAF czy Czerwonych Brygad były błędem („to byli mordercy”⁴⁴), który wynikał z przeświadczenia o konieczności „walki z systemem”; tak stanowcze odżegnywanie się po latach od dawnych upodobań nie stanowi jednak reguły.

41 Ryszard Czapara, *Wyrwałem się z perspektywy zostania kierownikiem pegeeru*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 155. Grupińska i Wawrzyniak podają, że relacje opublikowane w tym tomie były zbierane w ciągu czterech lat od 2006 roku.

42 Lech Raczak, *Ja byłem i w nomenklaturze, i w opozycji. To był świat zupełnie ze szpitala wariatów, kompletna paranoja*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 101-102.

43 Małgorzata Walas-Antoniello, *Była w teatrze fascynacja partyzantką miejską Tupamaros, Baader-Meinhof czy Czerwonymi Brygadami*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 125.

44 Tamże, s. 125.

Trzy sfery radykalizacji

Zauważalna w Polsce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych utrata wiary w utopijne, społeczne eschatologie i metafizyczne bądź estetyczne esencjalizmy prowadziła do krytycznej świadomości dotyczącej społecznej konstrukcji świata człowieka, radykalnego podważania przyjętych prawd, demaskowania ideologii i manipulacji. Radykalizacja środowisk młodzieżowych przebiegała w trzech sferach. Po pierwsze, była to radykalizacja polityczna: sięgano po literaturę socjalistyczną i anarchistyczną, fascynowano się zachodnimi protestami społecznymi, konfliktami politycznymi, organizacjami terrorystycznymi. Po drugie, radykalizowało się ogólne (metapolityczne) postrzeganie rzeczywistości społecznej, któremu odpowiadało dualistyczne kategoryzowanie faktów, zjawisk bądź idei pod względem moralnym. Już te dwie sfery obowiązywania „wyostrowionej percepcji” spletały się ze sobą wystarczająco mocno, by swoisty typ przeżywania świata znalazł swój wyraz w czynie, w praktyce. Kluczowa jednak okazała się trzecia sfera radykalizacji, nie polityczna (w wąskim rozumieniu) czy społeczno-teoretyczna, lecz kulturowa. W tej sferze zakwestionowano bowiem całość otaczającej kultury w jej formach „wysokich” i „niskich”, „codziennych” i „odświętnych” jako sztuczne, fałszywe, nieautentyczne.

Choć zdecydowanie lewicowe przekonania – a ściślej rzecz biorąc: najczęściej nie same przekonania, lecz slogany, słownictwo, symbolika, ponieważ głównie one docierały z zagranicy – zachodnich ruchów kontestacji wywoływały dysonans poznawczy u polskiej młodzieży buntującej się przeciwko ograniczeniom wolności słowa, partyjnej nomenklaturze i ceremonialności życia „publicznego”, to doceniano ich „autentyczność” i „bezkompromisowość”. „Zaczęła do mnie docierać filozofia czy spuścizna 1968 roku (nie tylko polskiego, ale zachodniego) – alternatywności, kontrkultury, wiary, że człowiek jest w stanie zmienić świat przez sztukę”⁴⁵ – mówił po kilkudziesięciu latach o czasie swoich pierwszych kontaktów z ruchem teatrów alternatywnych w początkach lat siedemdziesiątych Grzegorz Gauden, wówczas początkujący działacz Zrzeszenia Studentów Polskich. Z drugiej części tej wypowiedzi i użytych w niej słów („alternatywność”, „kontrkultura”, „zmienić świat przez sztukę”) wywnioskować można, że chodzi w niej bardziej o „filozofię czy spuściznę” zachodniego niż polskiego 1968 roku. Przez kilka lat, które od tego roku upłynęły, młodzi ludzie zdążyli się zradykalizować na tyle, by raczej w zachodniej kontrkulturze upatrywać języka i symboli właściwych swojemu doświadczaniu świata. Oczywiście dotyczyło to nie wszystkich młodych ludzi, lecz ich mniejszości

⁴⁵ Grzegorz Gauden, *Rodzina mnie namawiała, żebym poszedł na prawo. – Bo to jest jakaś przyszłość, będziesz adwokatem, to zawsze się przyda*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 134.

zainteresowanej życiem polityczno-kulturalnym oraz mającej odpowiednie kompetencje kulturowe, choć i w tej zbiorowości radykalizacja przebiegała w różnych nurtach ideologicznych – w niektórych kręgach studenckich wzmożonym zainteresowaniem cieszyły się doktryny konserwatywne i liberalne. Ponadto drogi, na których poszczególne osoby formułowały swoje przekonania, były często zawile; lektury wybierano dość swobodnie, po omacku poszukując treści odpowiadających życiowemu doświadczeniu. O przypadkowości niektórych wyborów opowiadał w swojej autobiografii *Jak zostałem pisarzem* Andrzej Stasiuk, który kupił tom dzieł Marksa „bo był bardzo gruby i bardzo tani”:

Śluchaliśmy Pete Seegera. Nie mieliśmy pojęcia, że jest komunistą. Juraj czytał Kautsky'ego, żeby się dowiedzieć, co w trawie piszczy. Był raczej odosobniony. Próbowałem czytać Marksa, ale mnie znudził. Kupiłem go, bo był bardzo gruby i bardzo tani. Kupiłem też Lenina, ale to był zupełny bełkot. Ani słowa o życiu. Dzisiaj czuję, że byliśmy jakimiś popieprzonymi lewakami. Zwłaszcza Dżojo, ponieważ pochodził z bogatej rodziny. Mieli willę i ogródek. Siedzieli w Erefenie na placówce. Dżojo tam jeździł i przesiąkł ideałami. Czytał nawet koleś ze szkoły frankfurckiej. My nie mieliśmy cierpliwości. Woleliśmy chałupniczo tłumaczyć Dylana. Nienawidziliśmy kapitalizmu. Kochaliśmy Amerykę⁴⁶.

Treści kontestacyjne docierały oficjalnie i nieoficjalnie różnymi mediami, od bezpośrednich spotkań i rozmów, poprzez zasłyszane opowieści, po nowoczesne środki masowego przekazu. Lektury i słuchanie muzyki stanowiły na pewno ważne kanały, ale nie można nie docenić wpływu kina i telewizji; przypuszczam, że oficjalnie dystrybuowany w kinach na początku lat osiemdziesiątych musical *Hair* w reżyserii Miloša Formana budził bez porównania większe zainteresowanie kontestacją niż naukowe publikacje szkoły frankfurckiej.

Dla osób uczestniczących w „marcu” 1968 roku ówczesne protesty, demonstracje i wiece stanowiły często doświadczenie pokoleniowe; dla ludzi kilka lub kilkanaście lat młodszych był to fragment historii znany z relacji rodziców, starszego rodzeństwa lub znajomych albo pamiętany z dzieciństwa przez pryzmat przekazów telewizyjnych i radiowych. Interpretacja tych wydarzeń bywała w dodatku zmacona oceną postaw starszego pokolenia wobec porządku polityczno-społecznego w PRL, coraz częściej uznawanych za zbyt zachowawcze i umiarkowane. Sceptycyzm wobec wzorców polskich wiązał się z przychylniejszym spojrzeniem na zachodnią kontrkulturę. Bolesław Kuźniak, który w 1970 roku dostał się na studia polonistyczne w Poznaniu, zapamiętał swoje rozczarowanie sytuacją na uczelni:

Miałem renesansowe wyobrażenie o studiach. Że tu spotkam mądrych profesorów, od których nauczę się mnóstwa rzeczy. I ja z czymś takim z małego miasteczka przyjechałem. Po pierwszym semestrze wiedziałem, że jest to kanał, nieporozumienie, że ta sama zmora, która nad Polską wisiała, na tych studiach jest w niezwykle mocny sposób widoczna. Był Barańczak, były postacie, które w jakiś sposób

46 Andrzej Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011, s. 23.

kontestowały ten porządek, ale to byli ludzie, którzy też szukali sposobu na koegzystencję. Jak rozpoczynały się jakieś ważniejsze rozmowy, powstawały ryzykowne pomysły, to dochodziło się do granicy, gdzie wszyscy się bali. Wiadomo było, że dopóki się tego strachu nie przełamie, tu nie będzie normalnego życia. A myśmy już na studiach bardzo się zradykalizowali⁴⁷.

Konsekwencją tego rozczarowania był zwrot w stronę muzyki – rocka psychodelicznego – zagłębienie się w tematyce „duchowej”, egzystencjalnej oraz odcięcie się od polskiej kultury masowej i sfery polityki: „Kontrkultura hipisowska miała na nas olbrzymi wpływ, ponieważ ona była wyżej niż polityka”⁴⁸ – stwierdzał Kuźniak. W efekcie Kuźniak wraz z Januszem Kasperem, Rafałem Grupińskim, Maciejem Kamińskim i Anną Kos założył Teatr Świętej Akupunktury, wpisujący się w ruch teatrów studenckich tego czasu. Kuźniak wyjaśniał:

Mieliśmy przekonanie, że nas otacza taki demoniczny świat. Że ta partia, komunizm, te relacje między ludźmi – że to wszystko jakieś z piekła rodem. I teraz – żeby obnażyć to piekielne zniewolenie, to potrzebne były święte igły akupunktury. Akupunktura działała w dwóch wymiarach. Pierwsza koncepcja była tak, żeby to działo się na jakiejś scenie, która nie jest sceną, ale miejscem, w którym wszyscy się spotykają. Ci, którzy tworzą spektakl, i ci, którzy przychodzą spektakl oglądać. Koncepcja była zbudowana na przeświadczeniu, że życie społeczne jest konwencją. I wszystko, co robimy, wszystkie ruchy, gesty, słowa działają na nasze wnętrze. Ciągłe nas hipnotyzują i powodują, że my stan tego zahipnotyzowania traktujemy jako rzeczywistość i wyrwać się z niej nie możemy. Co zrobić, żeby się odhipnotyzować, dotrzeć do swojego prawdziwego wnętrza? Co zrobić, żeby znaleźć się w takim świecie, który by nas zdystansował wobec tego wszystkiego, co się wokół nas dzieje? Wiedzieliśmy, że ze światem, w którym żyjemy, nie ma żartów. On jest tak potężny, tak mocny w tym swoim trzymaniu wszystkich ludzi w konwencjach, strukturach, że jeśli się chce poza nie wyjść, to trzeba być tak samo bezwzględny jak ów świat. Jak ktoś jakąś inną miarę przykładą do tej totalności, nie jest tak samo totalny jak to, co go tłamsi, to odbywa się tylko jakiś teatrzyk, jakaś zabawa. A myśmy byli naładowani bardzo poważną muzyką, która niosła niesamowite informacje. Transformacyjne. Żeby się przemieniać⁴⁹.

W wypowiedzi tej akcent został położony już nie na polityczne czy ideologiczne działania i poglądy, lecz na fałsz samej kultury (a zatem podobnie jak w diagnozie RSA z początku lat osiemdziesiątych). Relacje między ludźmi jako kształtowane kulturowo byłyby w takim samym stopniu „z piekła rodem” co partia czy komunizm. „Piekielne zniewolenie” dokonywać by się miało nie w trybie stanowienia prawa lub pozaprawnych nierównych stosunków społecznych czy ekonomicznych, lecz poprzez „zahipnotyzowanie” świadomości. Określenie „życie społeczne jest konwencją” nie miało charakteru czysto opisowego, lecz wyraźny naddatek emocjonalny, który negatywne skojarzenia z „konwencją” jako opozycją „spontaniczności” rozciągał na cały obszar życia społecznego. Skonwencjonalizowanej, a więc zafałszowanej sferze życia społecznego było

47 Bolesław Kuźniak, *Mieszkaliśmy w muzyce. I to był nasz świat – taka enklawa zamknięta*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 117-118.

48 Tamże, s. 118.

49 Tamże, s. 119-120.

przeciwstawione „prawdziwe wnętrze”, do którego należy dotrzeć. Między biegunami „konwencji” i „zniewolenia” a „prawdziwego wnętrza” zdaje się nie być nic więcej; kontrastowy dualizm takiej wizji rzeczywistości reifikował i absolutyzował oba bieguny. Dlatego „demoniczny świat” wydawał się „tak potężny, tak mocny”, „bezwzględny”. Odpowiedzią na „totalność” tego „zniewolenia” mogła być tylko inna totalność: odzyskanie świadomości, przemiana własnej jaźni. Charakterystyczne, że ta przemiana dokonywać się miała w muzyce i w teatrze, a nie poprzez działalność polityczną lub indywidualne lektury. Słuchanie muzyki, podobnie jak działalność teatralna i czynne uczestnictwo w przedstawieniach – zupełnie inaczej niż „jakiś teatrzyk, jakaś zabawa” – niosły ze sobą głębię przeżycia współistnienia, wspólnotowości, współodczuwania z innymi osobami, realizując dystynktywną dla kultury młodzieżowej, zdaniem Jerzego Wertensteina-Żuławskiego, potrzebę pełnej, bezpośredniej i „spontanicznej” partycypacji⁵⁰. Można wyciągnąć z tego wniosek, że swoje „prawdziwe wnętrze” odkrywa się, przełamując stan „zahipnotyzowania” „strukturami” i „konwencjami” „demonicznego świata” w twórczym współdziałaniu, „spontanicznych” i „autentycznych” relacjach z ludźmi, a nie drogą intelektualnego namysłu lub medytacji w odosobnieniu.

Bomby domowej roboty

Fascynacje radykalnymi ugrupowaniami politycznymi odżyły na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, niejednokrotnie wyrażane znacznie ostrzej niż w postaci fotografii nad łóżkiem. Złożyły się na to trzy czynniki: zdecydowanie większa dostępność przekazów zagranicznych niż w PRL, społeczny szok wywołany wdrażaniem „planu Balcerowicza” oraz wewnętrzna dynamika kultury alternatywnej. Założony w 1989 roku na bazie spotkań Klubu Wolnej Myśli w Sopocie Ludowy Front Wyzwolenia (początkowo funkcjonujący pod nazwą Oddział 13 Grudnia) postulował przeprowadzanie ataków terrorystycznych na instytucje państwa – i sam kilka takich akcji przeprowadził. W latach 1990-1991 za pomocą granatów łzawiących, bomb i butelek z benzyną zaatakowano między innymi konsulat rosyjski w Gdańsku, Dyрекcję Okręgową PKP w Gdańsku, redakcję „Głosu Wybrzeża” w Gdańsku, biuro NSZZ „Solidarność” w Gdańsku, konsulat izraelski w Warszawie i Wojskową Komendę Uzupełnień w Grudziądzu. Nazwa LFW nie była przypadkowa – członkowie kolektywu wzorowali się na działaniach Ludowego Frontu Wyzwolenia Palestyny (stąd ataki na synagogę i konsulat Izraela), a także Czerwonych Brygad i Frakcji Czerwonej Armii. Aresztowanie przywódcy grupy Piotra Ratyńskiego właściwie

50 Por. Jerzy Wertenstein-Żuławski, *To tylko rock'n roll*, ZAKR, Warszawa 1990, s. 33.

zakończyło jej działalność, potępianą przez zdecydowaną większość ruchu anarchistycznego w Polsce⁵¹.

W *Ankiecie o przemocy* z drugiego numeru „Mać Pariadki”⁵² „Jany” Waluszko ostro krytykował rewolucyjny terroryzm i uliczne „zadymy”: „Terroryzm z natury swej elitarny, nie może porwać mas. Część go potępi dla zasady i ze strachu poprze władze, inni będą mu biernie kibicować”⁵³. Lider RSA przekonywał, że nie było wówczas w Polsce sytuacji rewolucyjnej, a aktami przemocy rewolucji nie da się wywołać; potępiał przy tym zamachowców – „pogrobowców kontrkultury, nauczonych nie pracy a kontestacji, burzących to, co jest, zamiast budować nowe i pozwolić staremu, by obumarło” – i przestrzegał, że przemoc będzie stanowić dla władzy argument na rzecz wzmocnienia kontroli i opresji, tak jak stało się to na Zachodzie po 1968 roku⁵⁴. Zwolennicy akcji bezpośrednich odpowiadali, że są one skutecznym sposobem nagłaśniania problemów i zaznaczania swojej siły, a jako takie stanowią konieczność dokonania realnych zmian. Swoim adwersarzom zarzucali natomiast lenistwo, strach i skupienie na indywidualnych ambicjach, wskutek czego rzecznicy działań pokojowych „są odpowiedzialni za pacyfikację rewolucyjnych nastrojów, są niczym nóż w plecach potencjalnie olbrzymiej siły jaką może być, rozbudzone do politycznej aktywności, zazwyczaj tak ospałe społeczeństwo”⁵⁵. Krótko mówiąc, anarchiści optujący za działalnością społeczno-kulturalną bez użycia przemocy czyniliby ruch rewolucyjny wentylem bezpieczeństwa. Ludowy Front Wyzwolenia stanowił zdecydowaną mniejszość w ruchu wolnościowym w Polsce i po jego rozpadzie tendencje terrorystyczne właściwie się nie pojawiały, ale znajomość historii rewolucyjnych bojówek stanowiła ważną część samowiedzy ruchu.

Inne funkcje miały obrazy walki i przemocy w wierszach i piosenkach. Operowały takimi obrazami zwłaszcza zespoły punkowe, wyostrażając społeczne podziały i mobilizując swoją publiczność do zaangażowania. W wierszu *Welwetowe swetry*, który wszedł do repertuaru Pidżamy Porno, Krzysztof „Grabaż” Grabowski pisał:

Dzień w którym powstaną barykady

51 Piotr Ratyński, *18 lat później*, 27.02.2009, http://raf.espiw.net/index.php?view=article&catid=60%3Aludowy-front-wyzwolenia-polska&id=201%3Aratycki-18-lat-pozniej&format=pdf&option=com_content&Itemid=89, dostęp: 18.07.2014.

52 Choć przez większą część okresu swojego ukazywania się „Mać Pariadka” posługiwała się winietą z zapisem w języku rosyjskim („*Мать Парядка*”), to wewnątrz pisma oraz w innych wypowiedziach pisemnych autorzy i czytelnicy magazynu konsekwentnie posługiwali się zapisem łacińskim, który pojawiał się również na okładce od końca lat dziewięćdziesiątych do ostatniego numeru periodyku. Ponadto, na przekór zasadom poprawnej pisowni, pierwszy człon tytułu zapisywano właśnie jako „Mać”, a nie „Mat”, cały zaś tytuł odmieniano jak jeden wyraz („Mać Pariadki”, „Mać Pariadce” i tak dalej), rzadko kiedy stosując dłuższą o jedną sylabę poprawną formę („Macy Pariadka”); błąd zresztą znalazł się już w zapisie cyrylicą, ponieważ właściwa konstrukcja gramatyczna i ortograficzna powinna przybrać formę: „*Мать Порядку*”. Lekceważenie zasad gramatycznych było w ruchu anarchistycznym świadomym, ludycznym aktem swobody językowej, dlatego posługuję się – niepoprawnym z punktu widzenia językowych purystów – anarchistycznym uzusem.

53 Janusz Waluszko, *Ankieta o przemocy*, „Mać Pariadka” 2/1991, s. 4.

54 Tamże, s. 4.

55 Ex członek W.G.O. „Odział 13 grudnia”, *Ankieta o przemocy*, s. 4.

Ja po tej, ty po tamtej stronie
Dzień w którym rozlegną się strzały
I staniemy się bardziej czerwoni

Lecz my nie będziemy pokorni
Nie będziemy bezsilni i bierni
Weźmiemy co będzie pod ręką
I staniemy po stronie rebelii

Gdzie wtedy schowacie swe twarze?

My nosimy welwetowe swetry
Nasz kolor czarno-czerwony⁵⁶

W ostatnim wersie, przywołując czarno-czerwone barwy, „Grabież” sygnalizował swoją przynależność do ruchu anarchistycznego. *Welwetowe swetry* pochodzą z 1986 roku, ale wizja „rebelii” w charakterystycznej, futurystycznej poetyce pojawiała się w twórczości Grabowskiego już wcześniej. Towarzyszyła mu również później: „Tu i teraz i wokół nas trwa permanentna rewolucja / Znów przemówił bruk i znów spadają głowy” – pisał lider Pidżamy Porno w 1989 roku⁵⁷. Rewolucyjny zapal „Grabieża” słabnął w latach dziewięćdziesiątych. Już w 1991 roku autor oznajmiał, że przestał być buntownikiem, choć nie stał się tchórzem ani defetystą⁵⁸. Jednym z ostatnich wierszy zawierających wizję siłowego oporu był wykonywany w konwencji gitarowej ballady *Bal u senatora 93*. Przedstawiał on bizantyjski przepych przyjęcia, podczas którego zblatowane nowe elity polityczne i biznesowe („Już nawet sam pan prezes wlażł na stół, nie milkną brawa i toasty / Ostro popili sobie kumple z podziemia, ściągnęli bohaterów maski”) zostały zabite przez troje milczących zamachowców („Na sali od nas jest tu trzech – Łysy, ja i Anka / Każde z nas w rękę trzyma nóż, ślinią się poderżnięte gardła”)⁵⁹. W następnych latach Grabowski nie stwarzał już obrazów rewolucyjnej przemocy – cechą jego późniejszej twórczości stał się zdystansowany głos indywidualnej niezgody – lecz nadal śpiewał starsze utwory na koncertach, co zapewniało ich obecność w świadomości alternatywnej młodzieży przez całe lata dziewięćdziesiąte.

W 1994 przebojem stały się oparte na melodii utworu *Guns of Brixton* brytyjskiego zespołu the Clash *Bomby domowej roboty* pilskiej grupy Alians (wydane na płycie *Gavroche* w tymże roku). Tytułowe bomby domowej roboty miały w piosence zastąpić kamienie wyrwane z bruku jako

56 Krzysztof „Grabież” Grabowski, *Welwetowe swetry*, [w:] tegoż, *Wiersze, Lampa i Iskra Boża*, Warszawa 2008, s. 21.

57 Tegoż, *Permanentna rewolucja*, tamże, s. 43.

58 Tegoż, *Każdy nowy dzień rodzi nowe paranoje*, tamże, s. 50.

59 Tegoż, *Bal u senatora 93*, tamże, s. 56.

skuteczniejsza broń przeciwko władzy. „Dziękujemy wam, Rote Armee Fraktion!”⁶⁰ – krzyczeli członkowie punkowego zespołu Guernica y Luno w piosence *R.A.F.* z albumu *c* z 1999 roku (zespół rozpadł się trzy lata wcześniej), a środowiska anarchistyczne powiązane z tą grupą używały pseudonimu „Andrzej Baderowski” – imię i nazwisko były, oczywiście, znaczące. Jednak odwołania do działań terrorystycznych w piosenkach Guerniki y Luno stanowiły nie apologię przemocy, lecz wyraz bezsilności i rodzaj prowokacji, wymierzonej przede wszystkim we własne środowisko – grupa bardzo otwarcie krytykowała instytucjonalizację i komercjalizację punkowej sceny oraz bezrefleksyjność i konsumpcjonizm uczestników koncertów. Radykalizm wyrażany w piosenkach Guerniki odczytuję raczej jako obronę godności osób, które w atmosferze beznadziei sięgały po przemoc, niż gloryfikację przemocy jako takiej.

Rekonstrukcje przeszłości

W zależności od momentu historycznego kultura alternatywna w Polsce przybierała różne formy. Niejednoznacznym, ale regularnym komponentem tych przemian pozostawało odniesienie do Zachodu, obecne już w początkach lat siedemdziesiątych, w czasie rozkwitu kultury alternatywnej w latach osiemdziesiątych, a także w stanie jej kryzysu i rozproszenia w ostatniej dekadzie XX wieku. W zależności od aktualnych potrzeb, nastrojów, przekonań i wiedzy spojrzenie na zachodnią konkulturę koncentrowało się na różnych zjawiskach: rewolcie studenckiej 1968 roku, hipisowskiej „wolnej miłości”, pacyfizmie, teatrach ulicznych, happeningach i performansach, organizacjach terrorystycznych, muzyce psychodelicznej, mistycyzmie i okultyzmie, muzyce punk, reggae, hard core i grunge, współczesnych teoriach anarchistycznych, ekologii i obrony praw zwierząt, fan zinach, graffiti, rastafarianizmie, antypsychiatrii, antyfaszyzmie, skłotingu i tak dalej. Ocena tych zjawisk była zróżnicowana; wystarczy powiedzieć, że niemal każde z nich stawało się przedmiotem sporów w alternatywnej prasie. Jednakże sam fakt, że były one dla twórców kultury alternatywnej istotne jako zagadnienia, o które warto się spierać, uważam za wystarczający, by traktować je jako składniki zmiennego w czasie, ale nieprzerwanego wspólnego mianownika wyobraźni zbiorowej, charakterystycznej dla kultury alternatywnej. Wiele z tych zjawisk – jak na przykład religie buddyzmu i krysznaizmu – pochodziło spoza zachodniego świata, ale ich znajomość docierała do Polski zwykle z Zachodu, za pośrednictwem zachodnich kultur alternatywnych lub wyobrażeń o nich. W ten sposób konstruowano ciągi asocjacji pochodnych „maja” 1968 roku.

60 Guernica y Luno, *R.A.F.*, [w:] *Święta religia anarchii – nagrania koncertowe*, Guernica Project, Słupsk 1999. Zebrane na kasecie nagrania pochodzą z koncertów w Warszawie, Wrocławiu i Wągrowcu w latach 1994-1996.

Dziedzictwo zachodniej kontestacji, symbolicznie ujmowane jako „maj”, stanowiło dla młodych ludzi alternatywę wobec lokalnych, polskich tradycji oporu społecznego, z którymi nie chcieli się identyfikować i w których znaczeniach się nie rozpoznawali. Krytycyzm wobec tych tradycji, w cytowanym przeze mnie artykule Kurzyńca, zebranych pod pojęciem „marca”, wzrastał się wraz z upływem czasu: dla kolejnych, coraz młodszych roczników krytycyzm ten był tym łatwiejszy, im mniej cech pamięci komunikacyjnej (żywej, biograficznej, „zapisanej” w bezpośrednim doświadczeniu), a im więcej – kulturowej (zmytyzowanej, zobiektywizowanej i ceremonialnie inscenizowanej) nabierała pamięć wydarzeń z 1968 roku⁶¹. Nierzadko młodzi postrzegali „marzec” przez pryzmat kontrastowego zestawienia spetryfikowanej w pamięci starszych pokoleń heroicznej narracji z zachowawczym, zrytualizowanym lub nieszczerym zachowaniem „dorosłej” opozycji. Dla środowisk młodzieżowych narodowo-wyzwoleńcze, heroiczno-martyrologiczne narracje nie były przekonujące, zwłaszcza w zestawieniu z politycznymi i biznesowymi karierami intelektualnych przywódców „Solidarności” w latach dziewięćdziesiątych. Uczestnicy kultury alternatywnej dystansowali się od porządku symbolicznego świata dorosłych, z jego przeszłością i tradycją na czele. Działanie takie było z socjologicznego punktu widzenia zgodne z „prawem retrospekcji przewrotowej”, pod koniec XIX wieku sformułowanym przez Kazimierza Kelles-Krauza: „Ideale, którymi wszelki ruch reformacyjny pragnie zastąpić istniejące normy społeczne, podobne są zawsze do norm z bardziej lub mniej oddalonej przeszłości”⁶². Autor tłumaczył, że zjawisko takie następuje, gdy jakieś potrzeby nie mogą zostać zaspokojone w dotychczasowym ustroju społecznym, w wyniku czego niezadowoleni ludzie odwracają się od teraźniejszości – i w przeszłości odnajdują takie cechy porządku społecznego, które powinny zostać odnowione i przywrócone. Specyfika kultury alternatywnej w Polsce polegała na tym, że dystansując się wobec lokalnych tradycji oporu społecznego, kultura ta sięgała po wzorce i symbole z historii zachodniej kontestacji (albo rodzimego sarmatyzmu, jak w przypadku RSA). Ponadto, dodawał za Marksem Kelles-Krauz, zapożyczenia z przeszłości nadają walce o interesy rozbudzającą wyobraźnię i namiętności formę. Jak pisał Jan Assmann:

Każde głębsze zerwanie ciągłości i tradycji może prowadzić do powstania przeszłości; dzieje się tak mianowicie wtedy, gdy po takim zerwaniu następuje nowy początek. Wszelkie rewolucje, renesanse i restauracje przyjmują postać odwołania do przeszłości. Antycypując przyszłość, rekonstruują i odkrywają przeszłość⁶³.

61 Kategoriami pamięci komunikacyjnej i kulturowej posługuję się za Janem Assmannem. Por. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 64-71.

62 Kazimierz Kelles-Krauz, *Prawo retrospekcji przewrotowej jako wynik materializmu ekonomicznego*, [w:] tegoż, *Historia i rewolucja*, wybór i wstęp Stanisława Filipowicza, Książka i Wiedza, Warszawa 1983, s. 110.

63 Jan Assmann, dz. cyt., s. 48.

Zerwanie z pamięcią starszego pokolenia stworzyło puste miejsce, potrzebę nowego odwołania do jakiejś nowej przeszłości. Mit „maja” był wystarczająco blisko, by po niego sięgnąć, a jednocześnie, dzięki oddaleniu przestrzennemu i społecznemu, pozostawał nienaruszony przez upływ czasu, niezakwestionowany pod względem przyczyn i skutków, wciąż „młody” i aktualny – rozpałał wyobraźnię. Assmann zauważa, że pamięć jako zjawisko komunikacyjne, a nie informacja zapisana w jakimś materiale, jest rekonstruktywna, „nie przechowuje przeszłości jako takiej”, lecz bez przerwy ją reorganizuje „przez zmienne ramy odniesień teraźniejszości”⁶⁴. Przeszłości nie da się, zdaniem Assmanna, po prostu odrzucić; jej miejsce zawsze wypełnia jakaś inna przeszłość, pochodząca od własnej lub obcej zbiorowości:

Spółeczeństwo nie zastępuje swojej przeszłości nowymi ideami, lecz przeszłością grup innych niż do tej pory dominujące. Stąd pamięć zbiorowa działa w obu kierunkach: wstecz i w przód. Nie tylko rekonstruuje przeszłość, lecz organizuje doświadczanie teraźniejszości i przyszłości⁶⁵.

Właśnie taka funkcja przypadła mitowi „maja” w polskiej kulturze alternatywnej: stanowiąc mityczny punkt odniesienia, strukturyzował doświadczanie teraźniejszości i przyszłości. Dzięki niemu możliwe były inne interpretacje sytuacji społeczno-politycznej w Polsce niż oferowane przez zwolenników i przeciwników obozu rządzącego, a także inne wizje kultury niż realizm socjalistyczny i późniejszy awangardowy parnasizm albo katolicko-narodowy, romantyczny mesjanizm – a taki, z grubsza rzecz biorąc, dychotomiczny podział wyłania się z relacji uczestników kultury alternatywnej. Był to więc typ mitu postulowanego przez teoretyka anarchosyndykalizmu Georges'a Sorela, który uważał, że mit będący „wymagowaną strukturą zdolną do instynktownego wywoływania uczuć odpowiadających różnorodnym przejawom wojny wydanej przez socjalizm nowożytnemu społeczeństwu”⁶⁶, stanowił niezbędny środek do zwycięstwa rewolucji. „Maj” był potrzebny zbuntowanym młodym ludziom jako swego rodzaju dźwignia lub przerzutka, dlatego że umożliwiał pomyślenie, a w konsekwencji zrobienie tego, co wydawało się „nie do pomyślenia”. O nic innego przecież Kurzyńcowi nie chodziło. Malinowski wspominał, że spośród działaczy ruchu anarchistycznego w okresie transformacji właśnie Kurzyniec potrafił zmobilizować ludzi do walki:

Kurzyniec mógł wypierdolić to w powietrze. On miał charyzmat, miał plan, to był bezapelacyjnie typ przywódcy, który mógł zagrzewać do akcji bezpośrednich na dużą skalę, do organizacji. Miał w sobie tę śmiałość leninowsko-trockowską. W tym sensie zmarnował się jako ten bakcyl. Był z niego bardzo zjadliwy drobnoustrój⁶⁷.

64 Tamże, s. 57.

65 Tamże, s. 58.

66 Georges Sorel, *Strajk proletariacki*, przeł. W. Giełżyński, L. Kwiatek, E. Balcerek, [w:] *Historia idei politycznych*, oprac. S. Filipowicz, A. Mielczarek, K. Pielniński, M. Tański, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, t. II, s. 468.

67 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

Wyobraźnia jako proces społeczny

Przekonanie Assmanna o rekonstruktywnym charakterze pamięci, formułującej przeszłość jako model organizacji teraźniejszości i przyszłości, zbieżne było z rozpoznaniem, które na temat funkcji przeszłości i nostalgii za nią poczynił antropolog Arjun Appadurai:

Przeszłość nie jest już krajem, do którego powraca się na prostych zasadach polityki pamięci. Przeszłość stała się synchroniczną przechowalnią scenariuszy kulturowych, rodzajem tymczasowego centralnego castingu, po zasoby którego sięga się w zależności od tego, jaki film jest do zrobienia, jaka scena do odegrania, jacy zakładnicy do uratowania⁶⁸.

Co więcej, dostęp do tak rozumianej przeszłości przestał być zastrzeżony dla wybranych państw, przedsiębiorstw i grup społecznych, w związku z czym nową rolę zaczęła odgrywać we współczesnym świecie wyobraźnia. Appadurai twierdził, że nabrała ona cech procesu społecznego o zasadniczym znaczeniu dla konstruowania rzeczywistości społecznej. Wyobraźnia to coś znacznie więcej niż zbiór obrazów, eskapistyczne fantazjowanie czy intelektualna rozrywka, ponieważ

stała się zorganizowanym polem społecznych praktyk, formą aktywności (zarówno w sensie pracy, jak i kulturowo zorganizowanej praktyki) i formą negocjacji pomiędzy miejscami usytuowania sprawczej podmiotowej aktywności (jednostek ludzkich) a globalnie określonymi polami możliwości⁶⁹.

„Uwolnienie wyobraźni”, o którym pisał Appadurai, łączyło ją z jednej strony z grą pastiszem, z drugiej – z przymusami wywieranymi przez konkurencyjne organizacje i instytucje. W tym sensie wyobraźnia „jest obecnie centralnym punktem wszystkich form podmiotowego działania” i podstawą współczesnego globalnego porządku⁷⁰. Słowa te potwierdzają moje rozpoznania dotyczące użycia wyobraźni w kulturze alternatywnej. W wypowiedziach Kurzyńca, Waluszki i Kuźniaka wyobraźnia nie była statycznym *imaginarium*, lecz sposobem działania, wyobrażania sobie innego świata, innego rodzaju związków międzyludzkich, innej tradycji, przekładalnym na praktyczne postępowanie w bezpośrednio namacalnej teraźniejszości. Opresyjności kultury, a nie tylko systemu politycznego, przeciwstawić się można przede wszystkim za pomocą pracy wyobrażania – przekonanie to było wspólne kulturom alternatywnym w Europie Środkowej i innych częściach świata. Poziom wyobrażeń zbiorowych był wobec wyobraźni jako procesu społecznego warstwą powierzchniową, tak jak mit paryskiej rewolty był zaledwie epifenomenem praktyk wytwarzania własnej przeszłości, która pomogłaby strukturyzować doświadczenie teraźniejszości. Jeśli zamiast obrazu okupowanej Sorbony do strukturyzacji

68 Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 48.

69 Tamże, s. 49.

70 Tamże, s. 49.

doświadczenia służyć mogły wyobrażenie sarmackiej tolerancji i demokracji albo taoistyczna koncepcja yin i yang, nic nie stało na przeszkodzie, by po nie sięgnąć.

Wyobrażenia zbiorowa kultury alternatywnej wyznaczała pewien najbardziej ogólny sposób myślenia i właściwą mu emocjonalność, ale sama była „zorganizowanym polem społecznych praktyk”, wykonywanych przez różne podmioty w rozmaitych kontekstach i relacjach, z wykorzystaniem dostępnych w danej chwili zasobów. Tworzenie indywidualnego zbioru inspiracji, odniesień, kolekcji, symboli i metafor za każdym razem miało charakter intelektualnego bricolage'u: podobnie jak we wspomnieniu Stasiuka brano rozmaite elementy, które akurat były pod ręką, otrzymane od starszego rodzeństwa lub znajomych, przypadkiem napotkane w mediach, podejrżane na ulicy, uczelni, koncercie. Paweł „Końjo” Konnak, poeta, performer i animator kultury alternatywnej pisał we wstępie do zbioru swoich wierszy z 2009 roku, że w latach osiemdziesiątych inspirowały go piosenki zespołów pierwszej i drugiej fali punk rocka (z którymi zetknął się jeszcze przed maturą za pośrednictwem starszego brata), a także filozofia Maksa Stirnera, ale nie tylko:

Do tego pożerałem twórczość Bursy, Wojaczka, Różewicza, Schulza, Barańczaka i całą Nową Falę. Swoistym kultem cieszył się wśród ideowo zaangażowanej części gdańskich panków hippisujący literat Antoni Pawlak. [...] Dochodziła jeszcze kontemplacja Herberta i polskich futurystów. W zbuntowanej X Muzie pochłaniałem obrazy Szkoły Polskiej. Do dziś nie zapomnę też dreszczy po projekcjach Felliniego, „Wielkiego żarcia” czy „Easy rider”⁷¹.

Rozpatrywane poza swoim kontekstem historyczno-kulturowym łączenie Herberta i futurystów, Wojaczka i Szkoły Polskiej, Stirnera i Różewicza mogłoby wydawać się nieprzemyślanym i nieuprawnionym pomieszaniem różnych poetyk, idei, zagadnień i fenomenów. „Końjo” jako bricoleur zestawiał ze sobą rozmaite, heterogeniczne elementy, na jakie natrafiał, jakie akurat miał pod ręką – nie ze względu na zawartą w nich domniemaną „intencję autorską”, jak również nie na podstawie analizy autonomicznej treści zamkniętej w danym obiekcie, lecz ze względu na własne potrzeby i przeżycia oraz w zgodzie z własną wrażliwością. Innymi słowy, arbitralnie wybierał z dzieł-tworzyw to, co akurat odpowiadało jego odczuwaniu świata i jego wyobraźni, a także to, co akurat mogło przydać się w jego własnej twórczości i działalności. Takie podejście było wysoce subiektywne, choć niekoniecznie instrumentalne i nie – jednoznacznie zawłaszczające – bricolage umożliwiał dialog z wytworzonymi i wykorzystanymi już kiedyś rzeczami oraz dialog samych tych rzeczy między sobą⁷². Gdyby pokusić się o próbę rekonstrukcji jakiegoś „kanonu” kultury alternatywnej, prawdopodobnie dzieła Bursy, Wojaczka czy futurystów miałyby w nim pewne miejsce, ale „kanon” taki nigdy nie istniał; rekonstruowanie go stanowiłoby

71 Paweł „Końjo” Konnak, *Paweł Końjo Konnak – zabawa wyższej użyteczności o dość poważnych konsekwencjach*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane i wylane*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009, s. 9.

72 Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 34.

prezentystyczną projekcję modelu funkcjonowania sztuki wysokiej i jako takie musiałoby zakończyć się porażką. Nie przypadkiem ziny muzyczne nie drukowały list przebojów, a recenzje w zinach literackich, jeśli w ogóle się pojawiały, przybierały postać pastiszu interpretacji i ocen dokonywanych w oficjalnej prasie. „Kanon” budowany jest poprzez praktyki hierarchizacji i obiektywizacji. Tymczasem właściwą praktyką kultury alternatywnej jest bricolage – subiektywny, kontekstualny, przygodny gest recyklingu przedmiotów i idei.

Wyzwalanie wyobraźni

Praktyki bricolage'u miały charakter samorzutny i oddolny, wynikały z konkretnych, odczuwanych celów i potrzeb, nie zaś z inspiracji artystycznych, filozoficznych lub pogłębionej refleksji na tych czy innych polach. Nie znaczy to jednak, że alternatywni bricoleurzy nie mieli świadomości idei i czynności, które mogłyby stać się dla nich wzorem, motywacją lub uzasadnieniem własnego postępowania. Takiego rodzaju wzoru czy motywacji dostarczały, ponownie, zachodnioeuropejskie i północnoamerykańskie ruchy kontestacji, których ważnym postulatem było „wyzwalanie” wyobraźni, zbieżne z dążeniami uczestników kultury alternatywnej w Polsce. Wyobraźnia alternatywnego bricoleura miała być przecież wyobraźnią wyzwoloną, kierowaną jego wolą, fantazją, pragnieniem, nie zaś wpojonymi zasadami, konwencjami i grupowym konformizmem.

Gra wolnych skojarzeń była ideą o wiele starszą niż młodzieżowa kontestacja, głoszoną przez najważniejsze stronnictwa artystycznej awangardy. Futuryści wybiegali w przyszłość; w poszukiwaniach języka pozarozumowego, graficznym uwalnianiu słów z linearnej dyscypliny tekstu, odrzuceniu reguł gramatyki i ortografii, malarskich wysiłkach uchwycenia na nieruchomej płaszczyźnie płótna nieprzerwanej dynamiki życia, a wreszcie w przedrzeźnianiu i wyszydzeniu mieszczańskiej publiczności dawali wyraz, jak sądzili, nowego, twórczego i nieskrępowanego podejścia do sztuki i społeczeństwa. Dadaści afirmowali sam gest niszczenia otaczających ich tekstów i wizerunków oraz tworzenia z rozbitej materii nowych, zaskakujących utworów i obrazów. Surrealiści za pomocą pisma automatycznego, metody paranoiczno-krytycznej, obiektów znalezionych usiłowali dotrzeć do tego, co nieświadome, wyzwolić twórczą energię spod presji społecznych i artystycznych norm. „Uwalnianie” wyobraźni z ograniczeń panujących norm i wzorów, „wyzwalanie” percepcji od kulturowego, hierarchicznego podziału zmysłowości, kolażowa metoda myślenia były obecne w kulturze nowoczesnej na długo przed pojawieniem się zachodniej kontrkultury lat sześćdziesiątych. Jednakże dopiero w aktywnościach ruchów młodzieżowych te postulaty i praktyki przybrały rozmiar masowy, podzielane przez tysiące ludzi

w Stanach Zjednoczonych Ameryki, Republice Federalnej Niemiec, Wielkiej Brytanii, Francji, Włoszech, Holandii.

Popularyzacja awangardowych koncepcji i działań łączyła się często z ich upraszczaniem, sprowadzeniem do sloganu, żartu, ćwiczenia artystycznego; kiedy indziej wiązała się z ich wyostreniem i dogmatyzacją. Przejmując pewne elementy nowoczesnej kultury artystycznej, zachodnia młodzież lat sześćdziesiątych myślała o nich w zupełnie innym kontekście społeczno-kulturowym, a w rezultacie dostosowywała je do realizacji własnych potrzeb, pragnień i wartości. Dla intelektualnych przywódców kontrkultury „uwolniona” wyobraźnia miała stanowić podstawę nowych form relacji międzyludzkich, nowej organizacji społeczeństw, nowej świadomości – tak zwanej świadomości kosmicznej, w której każda osoba jest tylko częścią wszechświata, na równi z innymi osobami, z przyrodą, z bóstwami lub energiami, którym należy się głęboki szacunek i z którymi powinno się bezkonfliktowo, wspólnie dążyć do szczęścia. *Władza wyobraźni, cała władza ludziom* – brzmiał tytuł manifestu zbuntowanych studentów Berkeley w 1969 roku. Punkt drugi tego dokumentu dotyczył tworzenia „rewolucyjnej kultury”:

Każda jednostka powinna rozwijać się i szukać własnych środków wyrazu w sztuce i w pracy, w rzeźbie, ogrodnictwie i innych dziedzinach stanowiących pole działania wyobraźni. Pole to będzie dostępne dla wszystkich. Nasze będą *mass-media*: gazety i plakaty, ulotki, radio, TV i filmy. Będziemy pisać nawet na niebie o rewolucyjnej wspólnotcie. Powstrzymamy proces zanieczyszczania Ziemi. Nasz stosunek do natury będzie określać rozsądek i poczucie piękna, a nie dążenie do zysku. Cywilizacja betonu i plastiku zostanie zlikwidowana – tylko rzeczy naturalne zasługują na szacunek. Założymy miejskie i wiejskie komuny, gdzie ludzie odkryją nowe formy ekspresji i osiągną wzajemne zrozumienie. Na wielu ulicach Berkeley ruch jest tak mały, że można by zasiać je trawą i zamienić na parki. Zlikwidujemy na South Campus ruch samochodowy i parkingi. Święto Wyzwolenia uczymy szaleńczym tańcem⁷³.

„Przekonanie o nierozdzielnosci takich sfer, jak polityka, moralność, twórczość, wiedza charakteryzowały ruch młodzieży jako całość we wszystkich krajach, gdzie kontestacja osiągnęła wstępny etap samorefleksji” – pisała Aldona Jawłowska w *Drogach kontrkultury*⁷⁴. Kluczowe dla kontrkultury odkrycie, że kultura we wszystkich swoich aspektach jest polityczna, pozwalało na umieszczanie obok siebie kwestii ekonomicznych i estetycznych („Nasz stosunek do natury będzie określać rozsądek i poczucie piękna, a nie dążenie do zysku”), społecznych i artystycznych („ludzie odkryją nowe formy ekspresji i osiągną wzajemne zrozumienie”). Pomysł uczczenia Święta Wyzwolenia „szaleńczym tańcem” jest w tej optyce nie mniej ważny od planu przejęcia środków masowego przekazu. Zestawianie, łączenie i przestawianie różnych perspektyw organizuje cały ten manifest, którego autorzy myśleli o rzeczywistości holistycznie w najbardziej możliwym stopniu. „Koniec z praniem mózgów” – ogłaszali studenci z Berkeley, postulując, by edukacja służyła odtąd

73 *Władza wyobraźni, cała władza ludziom*, podaję za: Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 64-65.

74 Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 91.

życiu „w świecie permanentnej rewolucji”, a nie adaptacji do zastanego systemu⁷⁵. „Środkami wyzwającymi umysł i ciało”, a przez to rewolucyjnymi, miały być narkotyki⁷⁶. W urzeczywistniającej ideały „samorealizacji”, nieskrępowanej „ekspresji” i równouprawnienia „wspólnocie opartej na miłości” wszystkim miały zostać zapewnione „piękne domy”⁷⁷. Efektem tej rewolucji łączącej postulaty polityczne, społeczne, ekonomiczne, kulturowe i estetyczne miał być „duchowy socjalizm”⁷⁸, rozumiany jako uwolnienie zarówno pragnień i wyobraźni, jak i wszystkich uciśnionych grup i osób.

„Unitarna triada: samorealizacja – komunikacja – partycypacja”

Jerzy Wertenstein-Żuławski w książce *To tylko rock'n roll!* wyróżniał kilka wzorów zachowań w młodzieżowych grupach wzorotwórczych, środowiskom takim jak między innymi bitnicy, hipisi, uczestnicy komun, sekt mistycznych i kontrkultury przyporządkował następujące „typy zachowań”:

1. Całkowite odrzucenie zastanego kształtu społeczeństwa i stopniowe wypracowanie własnych dróg socjalizacji w tym społeczeństwie.
2. Wypracowanie eksperymentalnych, radykalnie odmiennych od tradycji stylów życia i wprowadzenie ich w życie bez oglądania się na przemiany szerszego społeczeństwa.
3. Przekonanie, że przykład przemiany jednostki służy przemianie społecznej, stopniowo słabnące na rzecz wypracowywania „enklaw przyszłości” oraz społecznej pracy „u podstaw.”
4. Organizowanie instytucji i społeczności nastawionych na przechowanie i rozwój wartości kontrkultury i kultury alternatywnej, aż warunki społeczne dojrzeją do ich realizacji.
5. Zupełne oderwanie od dotychczasowego środowiska i stylu życia.
6. „Świadomość kosmiczna”⁷⁹.

W wyszczególnionych tendencjach i zjawiskach dobrze widać olbrzymią rolę przypisywaną wyobraźni: wyobrazić sobie trzeba było właściwie wszystkie elementy życia, od socjalizacji, poprzez style życia, instytucje i społeczności, po całe przyszłe społeczeństwo podzielające „świadomość kosmiczną”. Wertenstein-Żuławski dodawał, że powyższe „typy zachowań” są realizowane w wielu pokrewnych grupach, takich jak „weekendowi hipisi” czy uczestnicy imprez kontrkulturowych, tyle że w sposób fragmentaryczny, krótkotrwały, niekonsekwentny⁸⁰. Mimo wspólnego mianownika w postaci podzielanych podstawowych wartości i idei aktywiści kulturalni nie zawsze mieli te same cele z działaczami politycznymi – ci drudzy często nie podejmowali

75 *Władza wyobraźni, cała władza ludziom*, tamże, s. 65.

76 Tamże, s. 66.

77 Tamże, s. 66.

78 Tamże, s. 67.

79 Jerzy Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 16.

80 Tamże, s. 16.

charakterystycznych dla kręgów hipisowskich eksperymentów na stylu życia, wyglądzie, ubiorze, sztuce, relacjach międzyludzkich, koncentrowali się raczej na walce o postulaty demokratyzacji, pacyfizmu, faktycznego, a nie tylko formalnego równouprawnienia grup mniejszościowych i ochrony środowiska naturalnego.

Wertenstein-Żuławski uważał, że „skrajny indywidualizm” kultury młodzieżowej znajdował przełożenie na dwie naczelne, obowiązujące w niej „zasady”: szczęścia każdej osoby jako dobra najwyższego i nienaruszania prawa do szczęścia innych osób jako jedyne warunku ograniczającego pierwszą zasadę⁸¹. Z trudności w realizacji tych zasad wyłaniały się kolejne utopie idealnej rzeczywistości oraz próby dostosowania do niej zastanego świata. Inną z „naczelnych cech kultury młodzieżowej w całym okresie jej trwania” była „potrzeba bezpośredniej partycypacji”, która z czasem przerodziła się w dojrzalszą ideę „spontanicznego i bezpośredniego uczestnictwa i dobrowolności uczestnictwa” we wszelkiego rodzaju grupach, zrzeszeniach, wspólnotach i społecznościach – przykłady takiej bezpośredniej, „spontanicznej” partycypacji badacz widział przede wszystkim w muzyce i teatrze. Do szczęścia oprócz uczestnictwa miało prowadzić też zastąpienie alienującej i zubożającej pracy „spontaniczną”, „kreatywną” zabawą i twórczą ekspresją, w której można by osiągnąć „samorealizację” bądź „samospelnienie”. „Praca-zabawa” jako efekt przywrócenia wykonywanym z obowiązku lub z konieczności czynnościom wymiaru ludycznego i osobowego stanowiła „czynnik przełamujący samotność i izolację”⁸².

Warto w tym miejscu wspomnieć o krytyce społecznej wysuwanej przez Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną, powstałe w 1957 roku ugrupowanie łączące radykalnych filozofów, artystów, pisarzy i działaczy, częściowo na bazie wcześniejszej Międzynarodówki Letrystycznej, częściowo z kolektywu COBRA, a w znakomitej mierze w oparciu na pismach francuskiego marksistowskiego filozofa Henri Lefebvre'a. W *Spółeczeństwie spektaklu* z 1967 roku Guy Debord, współzałożyciel ruchu, mianem spektaklu określał zapośredniczenie stosunków międzyludzkich przez obrazy, odrealniające rzeczywistość i podporządkowujące życie iluzorycznej grze przedstawień ludzi i przedmiotów⁸³. W kategorii spektaklu powracała platońska metafora jaskini, której więźniowie zapatrzeni w ruchy cieni na ścianie stanowili pierwowzór społeczeństwa spektaklu: podzielonego, a następnie sztucznie i fałszywie połączonego za pomocą wspólnie przeżywanych złudzeń („Spektakl jest złym snem nowoczesnego społeczeństwa zakutego w kajdany i w gruncie rzeczy wyraża jedynie jego pragnienie snu. Spektakl jest tego snu strażnikiem”⁸⁴). Taka, w olbrzymim

81 Tamże, s. 32.

82 Tamże, s. 34.

83 Guy Debord, *Spółeczeństwo spektaklu*, [w:] tegoż, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, szczególnie s. 33-62.

84 Tamże, s. 39. Por. też: tamże, s. 110-116, 140-144.

uproszczeniu, diagnoza kondycji współczesnej kultury prowadziła do najrozmaitszych prób przeciwdziałania i radykalnych projektów. Zacytuję Jawłowską:

Hasła destrukcji fałszywych obrazów świata i pozornej komunikacji realizowane są za pomocą wszelkich możliwych środków, poczynwszy od teoretycznych analiz aż do zamachów bombowych niszczących galerie sztuki i muzea⁸⁵.

W spektakularnym świecie wyzyskowi i alienacji w czasie pracy odpowiadać miały nuda i alienacja (czasem jako „samotność we dwoje”) w czasie wolnym, na który sytuacjoniści położyli akcent w ślad za Lefebvre'em. „Nie chcemy świata, w którym pewność, że nie umrzemy z głodu, okupiona jest ryzykiem śmierci z nudów”⁸⁶ – deklarował w *Przedmowie* wydanej również w 1967 roku *Rewolucji życia codziennego* (uchodzącej za najczęściej kradzioną książkę w 1968 roku we Francji) Raoul Vaneigem, inny z liderów Międzynarodówki Sytuacjonistycznej. Wedle Vaneigema dla utrzymania społeczeństwa w posłuszeństwie dojmującą nudę maskowały „niezliczone drobne środki hipnotyzujące: media, kultura, urbanizm, reklamy, mechanizmy warunkowania”⁸⁷. „Organizacja czasu wolnego” oparta na pasywnie przyswajanych „złudzeniach” płynących z mass mediów współ z „organizacją pracy” opartą na wyzysku „są kastrującymi nożycami, służącymi doskonaleniu rasy posłusznych psów”⁸⁸. Medialna transmisja „złudzeń” służyłaby niekończącemu się wzmacnianiu i przyspieszaniu bezrefleksyjnej konsumpcji, czyniąc z języka strumień kłamstw i fałszu, a z życia – jedynie przykrą szamotaninę, walkę o przetrwanie, wyzbytą „autentycznych” przeżyć: „Dziś pragnienia i marzenia pracują w dziele marketingu”⁸⁹. Dlatego, zdaniem autora, potrzebny jest „powszechny przewrót świadomości”⁹⁰, „odwrócenie perspektywy” oparte na „unitarnej triadzie”: „samorealizacji”, „komunikacji”, i „partycypacji”, na których miałyby oprzeć się nowego rodzaju relacje między ludźmi: „W odwróconej perspektywie poznanie zostaje zastąpione *praxis*, nadzieja – wolnością, zapośredniczenie – wolą natychmiastowości”⁹¹.

W tym „odwróceniu perspektywy” „uwolniona” zostałaby społeczna „kreatywność”. Oddzielając to pojęcie od zinstytucjonalizowanego i urynkowanego pola sztuki (którą „rewolta kreatywności” miała w ogóle znieść jako dziedzinę nastawioną na wytwarzanie obiektów, a nie – akt przeżycia), Vaneigem zwracał uwagę na codzienne czynności, myśli, fantazje i uczucia zwykłych ludzi, niedostrzegalne z perspektywy władzy, a „niosące w sobie bezimienne przewroty”⁹². Tę rewolucyjną energię „kreatywności” nosić miałyby w sobie każdy człowiek,

85 Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 110.

86 Raoul Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. Mateusz Kwaterko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 6.

87 Tamże, s. 13.

88 Tamże, s. 50.

89 Tamże, s. 76.

90 Tamże, s. 5.

91 Tamże, s. 185.

92 Tamże, s. 188.

odporną na działanie ideologii i kultury masowej, zdolną tworzyć całe osobne światy; „kreatywność” byłaby rdzeniem „autentyczności” i „subiektywności” w homogenizowanym przez „cybernetyków” społeczeństwie:

Prawdziwa kreatywność nie daje się władzy zaanektować. W 1869 roku w Brukseli policja usiłowała położyć łapę na słynnym, spędzającym sen z powiek kapitalistów, skarbie Międzynarodówki. Policjanci znaleźli olbrzymią, masywną skrzynię ukrytą w jakimś obskurnym pomieszczeniu. Otworzywszy ją, stwierdzili, iż wypełnia ją węgiel. Nie zdawali sobie sprawy, że dotknięte ręką wroga, czyste złoto Międzynarodówki zamienia się w pospolitą kopalinę palną⁹³.

„Prawdziwa kreatywność” nie tylko byłaby głęboko ukryta w każdym człowieku, lecz także miałyby indywidualny i subiektywny charakter – to właśnie „indywidualna poezja”, a nie jakiś byt zbiorowy, miała stworzyć nowy świat poprzez „wyzwolenie” „zniewolonej” świadomości, przywrócenie pierwiastków zabawy, przyjemności i miłości w miejsce poczucia niemocy i bezradności wobec siły władzy:

Nie można ocalić artysty, drzemającego w każdym człowieku, cofając się ku artystycznym formom zdominowanym przez ducha wyrzeczenia. Musimy zmienić wszystko. Od podstaw⁹⁴.

Skądinąd, aby dojść do tego przekonania, rzecznicy kontestacji w Polsce nie musieli sięgać po francuski sytuacjonizm – analogiczne poglądy głosił na przełomie XIX i XX wieku Edward Abramowski, krytyk marksistowskiego determinizmu z pozycji personalistycznych i wolnościowych. Niektórzy faktycznie po pisma Abramowskiego sięgali, uznając go za pierwszego polskiego myśliciela anarchistycznego i podejmując z jego filozofii idee kooperatyizmu, przyjaźni i socjalizmu bezpieczeństwa. W napisanym w 1898 roku esaju *Co to jest sztuka?* Abramowski wychodził z założenia, że zachodząca na jego oczach demokratyzacja sztuki wynikała przede wszystkim z przemian społecznych, w wyniku których masy społeczne zdobywały czas wolny od pracy – czas niepoddany konieczności, w którym można rozwijać wrażliwość estetyczną i twórczy stosunek do świata. W nowych warunkach społecznych to indywidualna twórczość, a nie bratobójcza walka o byt, miała być podstawą relacji międzyludzkich, a więc organizacji przyszłego społeczeństwa. Nadchodzącą twórczość widziano jako zupełnie inną niż dotychczasowe osiągnięcia w dziedzinie sztuki, sprzęgniętą z postawami i uczuciami ludzi dotychczas pozbawionych możliwości samorealizacji. Esencją twórczości było, zdaniem Abramowskiego, piękno – co ważne – nieutożsamiane z przyjemnością, ponieważ możliwe jedynie w sytuacji wolności od konieczności (interesów, popędów), a w konsekwencji: wolności od intelektualizacji i instrumentalizacji, podczas gdy przyjemność przynosi właśnie zaspokajanie potrzeb poprzez poznanie intelektualne i przedmiotowe traktowanie rzeczywistości. Abramowski podkreślał, że praca artysty musi opierać

93 Tamże, s. 190.

94 Tamże, s. 112.

się na „zatrzymaniu czynności intelektu”, odrzuceniu nastawienia na społeczną użyteczność dzieła, by dzięki temu dostrzec anarchiczne, ni podlegające kodyfikacji i petryfikacji piękno nawet w tym, co codzienne i pospolite⁹⁵. Dlatego stosunek estetyczny byłby raczej intuicyjny, pozarozumowy, bezinteresowny i ludyczny; te same cechy miała posiadać oparta na nim kultura, w której subiektywnie przeżywane piękno, poza jakimikolwiek utylitarnymi intencjami, łączyłoby ludzi we wspólnotę. „Indywidualizm dochodząc do głębin swoich staje się zaprzeczeniem indywidualizmu” – konkludował autor⁹⁶.

Sytuacjoniści posługiwali się innymi pojęciami niż Abramowski – co zrozumiałe – ale twierdzenia ich były zasadniczo podobne. Nie tylko ich zresztą: wiara w wyzwolicielską moc ludzkiej „kreatywności” jako twórczego podejścia do świata, możliwego do urzeczywistnienia we wszystkich sferach życia, a także pewność, że to podejście jest dostępne dla każdego człowieka i oparte na jego indywidualności, zbliżała refleksje Vaneigema do niewiele późniejszej, bo pochodzącej z 1972 roku, koncepcji Josepha Beuysa, związanej z jego postulatem „każdy artystą”⁹⁷. Jednak snuta przez Vaneigema wizja codzienności jako przestrzeni „spontanicznej” i „subiektywnej” kreacji cechowała się większym rozmachem. „Radykalna subiektywność” miała polegać na świadomości twórczych, „autentycznych” i współbieżnych „subiektywności” innych ludzi. Jest to wizja, w której: „Nie ma już artystów, ponieważ wszyscy nimi są. Dziełem sztuki przyszłości będzie konstrukcja pasjonującego życia”⁹⁸.

Nowa twórczość miała u Vaneigema nie tylko przenikać i przekształcać wszelkie wcześniej odtworcze, schematyczne bądź konformistyczne czynności; miała polegać na konstruowaniu samych sytuacji międzyludzkich, sprzyjających radości, zabawie i rozkoszy. Od postulatu tworzenia takich sytuacji pochodziła zresztą nazwa ugrupowania. „Spontaniczność jest dla mnie bezpośrednim doświadczeniem, świadomością tego, co przeżywane” – pisał Vaneigem, precyzując: „W przeżywanym doświadczeniu każdy człowiek zbliża się maksymalnie do samego siebie”⁹⁹. „Spontaniczność” byłaby także świadomością „spontaniczności” innych osób: „Organizacja spontaniczności będzie dziełem samej spontaniczności”, a opozycja między człowiekiem a społeczeństwem zostanie zniesiona „na płaszczyźnie subiektywności”, a nie – „wspólnotowej iluzji”¹⁰⁰, wyjaśniał filozof. Zakładał więc, że „wyzwolona” od schematów, stereotypów,

95 Edward Abramowski, *Co to jest sztuka?*, pierwodruk: „Przegląd Filozoficzny” 1898, z. 3, s. 85-114, podaję za: *Kulturologia polska XX wieku*, <http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=abramowski>, dostęp: 28.08.2014.

96 Tamże.

97 Por. Joseph Beuys, *Każdy artystą*, przeł. Krystyna Krzemień [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, wybr. i wstęp Stefan Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, t. 2, s. 268-273.

98 Raoul Vaneigem, dz. cyt., s. 199.

99 Tamże, s. 192.

100 Tamże, s. 200.

konformizmu i złudzeń jednostkowa, subiektywna świadomość okaże się w swoich marzeniach i pragnieniach w niejako naturalny, to znaczy wolny od cywilizacyjnych wypaczeń, sposób zestrojona z innymi świadomościami, jak również z całą doświadczaną tu i teraz czasoprzestrzenią. Dzięki temu zestrojeniu możliwa byłaby poezja jako działanie czy też poezja w działaniu, rozumiana jako „organizacja kreatywnej spontaniczności”¹⁰¹. „Poezja faktów”, to poezja zdarzeń, poezja codzienności, a nie – tekstów¹⁰².

Poruszenie „prawdziwej kreatywności” powinno przynosić niespodziewane efekty, ponieważ z jej subiektywnej perspektywy stan rzeczy traci swoją oczywistość, staje się wieloznaczny, wypełniony nieznanymi, wywrotowymi potencjalnościami:

Każde słowo, każda idea, każdy symbol jest podwójnym agentem. Niektóre, jak słowo „ojczyzna” czy policyjny mundur, zasadniczo służą władzy; ale nie dajmy się zwieść pozorom: zderzenie współzawodniczących ideologii lub ich zwyczajne zużycie może z najwstrętniejszego znaku-najmity uczynić dobrego anarchistę (wystarczy wspomnieć piękny tytuł, jaki Bellegarigue obrał dla swego pisma: „Anarchia, gazeta Porządku”)¹⁰³.

Wykorzystanie uśpionego potencjału i odwrócenie znaczenia słowa, obrazu lub rzeczy, kontrastowe zestawienia, wygrywanie wieloznaczności oraz przenoszenie w inny kontekst są zabiegami semiotycznymi podobnego rodzaju i wszystkie były chętnie wykorzystywane w praktykach kontestacji. Na tych metodach łamania i przekraczania norm i schematów miała być oparta twórczość przyszłości. Przykłady takiej twórczości Vaneigem znajdował między innymi u de Sade'a, Rabelais'ego, Fouriera, Szekspira, a przede wszystkim w dadaistycznym odrzuceniu wszelkich zasad i koncentracji na działaniu, a nie – na jego rezultacie; wśród przykładów „spontanicznego” i „kreatywnego” nastawienia do rzeczywistości wymienił jednak także młodocianych chuliganów, wyrażających swój gniew dostępnymi na podorędziu środkami, oraz muzykę jazzową, często improwizowaną i o zaburzonej rytmice. „Kreatywność” i „spontaniczność” odradzałyby się wbrew woli władzy w zamieszkach, strajkach, rewolucjach i świętach. Jak miała wyglądać sama chwila „kreatywnego” i „spontanicznego” przewrotu?

W momencie rewolucyjnym każdy człowiek będzie miał okazję samodzielnie tworzyć własną historię. Sprawa swobodnej samorealizacji, tym samym przestając być „Sprawą”, zawsze łączy się z subiektywnością. Jedynie taka perspektywa dostarcza upojenia potencjalnością, rozkosznego zawrotu głowy, mogącego stać się udziałem wszystkich ludzi¹⁰⁴.

101 Tamże, s. 197.

102 Tamże, s. 199.

103 Tamże, s. 98.

104 Tamże, s. 211.

Wyobraźnia jako wymiar komunikacji

To, co sytuacjoniści wyrażali w poetyckim stylu filozoficznego eseju, zbuntowana, kontrkulturowa młodzież pojmowała prościej, niejako „intuicyjnie” i empatycznie, w doświadczeniach tańca, teatru, podróży, seksu, demonstracji: i tu, i tam aksjologię wyznaczały uznawane za nierozłączne wartości takie jak: „samorealizacja”, „autentyczność”, „spontanizność”, „kreatywność”, „partycypacja”, „wolność” i „subiektywność”, choć rozumienie ich bywało rozmaite. Przykładowo – czym innym jest „spontanizność” działania przeciwstawiona ceremonialności i instytucjonalności, a czym innym w opozycji do kultury jako systemu represji pierwotnie „nieskażonej” natury ludzkiej, tymczasem w kontrkulturze zmieszane były oba te znaczenia¹⁰⁵. W wywodzie Vaneigema wymienione powyżej wartości były konstruowane przeważnie przez negację panujących reguł i norm, a eksplikacje odsyłały głównie do siebie nawzajem.

Na tym, jak widać, nieoczywistym fundamencie rozwijano aktywności najróżniejszego rodzaju, z czego, zdaniem Wertensteina-Żuławskiego, największą intensywnością poszukiwań, nowych form i stylów cechowała się muzyka rockowa końca lat sześćdziesiątych¹⁰⁶. Jednym z najważniejszych wątków twórczości tego czasu było „uwolnienie umysłu z ram wyznaczonych przez cywilizację europejską”, czego przykładem miały być piosenki zespołu The Doors, skoncentrowane, w opinii tego autora, „na sprawach umysłu, poznania, przekroczenia progu realności, otwarcia nowych obszarów, pozaświadomej percepcji”¹⁰⁷. Psychodeliczny rock, popularny w Haight Ashbury, hipisowskiej dzielnicy San Francisco, i w Greenwich Village, artystowskim rejonie Nowego Jorku, był nierozdzielny od innych gatunków twórczości, jak plakat czy komiks. „Uwalnianie umysłu” miało zachodzić symultanicznie poprzez różne media i kanały komunikacyjne, w specjalnie przygotowanej w tym celu sytuacji. Wertenstein-Żuławski ilustrował te stwierdzenia przykładem koncertów organizowanych przez komunę Merry Pranksters w Haight Ashbury:

Merry Pranksters wynajmowali salę (np. starą parowozownię), przystosowywali ją do występów rockowych i innych wydarzeń artystycznych. Następnie odbywał się całonocny koncert, w którym grało kilka zespołów (czasem jednocześnie), puszczano filmy i przezrocza, operowano światłami, reflektorami; wystawiane i malowane obrazy, rzeźby, występowały grupy teatralne i tworzone wydarzenia teatralne. Zaś na środku stała wielka kadź z roztworem LSD, z której można było popijać¹⁰⁸.

105 Por. Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 310-311.

106 Jerzy Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 115.

107 Tamże, s. 119.

108 Tamże, s. 119.

Ponadto w czasie koncertów, spektakli i happeningów skracano dystans między artystami a publicznością, a niekiedy całkowicie znoszono ten podział, co było tym łatwiejsze, że nadawcy i odbiorcy często się znali i kolegowali. Duża dowolność zachowań pozwalała na różnorodne sposoby ekspresji i przeżywania doznań, z czynnościami seksualnymi i stanami zmienionej świadomości włącznie. Miłość, wolna od obyczajowych konwenansów, cielesna i „duchowa” jednocześnie, głęboko przeżywana, była uważana za sposób przełamania indywidualnej samotności i zjednoczenia się z całym światem¹⁰⁹. Narkotyki, doznania ekstatyczne, jak również medytacje i zaczerpnięte z azjatyckich religii ćwiczenia fizyczne miały służyć „wyzwoleniu” umysłu spod presji szybkiego rytmu życia, klasyfikujących i hierarchizujących reguł percepcji, linearnej, racjonalistycznej struktury świadomości, konsumpcjonizmu i rywalizacji jako zasad organizujących życie społeczne oraz innych, negatywnie ocenianych, czynników cywilizacyjnych.

Nośnikami wyobrażeń zbiorowych zachodnich ruchów kontestacyjnych były piosenki grane w młodzieżowych rozgłośniach i na koncertach, kolportowane we własnym obiegu gazety i komiksy, plakaty rozklejane na mieście i inne rodzaje sztuki ulicy, ale kształtowanie i podtrzymywanie tych wyobrażeń odbywało się przede wszystkim w bezpośredniej komunikacji, w ludzkim współbytowaniu. W hipisowskich komunach, antywojennych marszach wielkanocnych, okupowanych szkołach i uczelniach, na przedstawieniach teatrów ulicznych, w religijnych i ezoterycznych wspólnotach, w antypsychiatrycznych ośrodkach psychoterapii powstawało przekonanie o „nowej świadomości”, której nosicieli nazwano od miejsca gigantycznego kontrkulturowego festiwalu *Woodstock Nation*. Idea tego „nowego narodu” upadła już w 1969 roku, wraz z aktami przemocy na następnych masowych festiwalach i w opanowanych przez kontrkulturę dzielnicach miast, ale nie oznaczało to końca zbiorowej wyobraźni, z której ta idea się wyłoniła.

W tym samym czasie również w Polsce wyobraźnia zaczęła być postrzegana jako coraz ważniejsza część życia społecznego. Od końca lat sześćdziesiątych młodzi neoawangardowi twórcy stopniowo odchodzili od głównego nurtu racjonalistycznego, unaukowanego konceptualizmu, upatrując w nim redukcjonistyczne zamknięcie na elementy irracjonalne, aleatyczne, fantazmatyczne i emocjonalne, tworzące przecież egzystencję pojedynczych ludzi i całych zbiorowości. Marek Konieczny, artysta w latach sześćdziesiątych zainteresowany konceptualizmem i architekturą funkcjonalną, na przełomie tej i następnej dekady zaczął kreować sytuacje angażujące przypadkową publiczność. W 1968 roku rozstawił na ulicach Warszawy stojaki ze złotymi torbami z napisem „Wrzuć tu coś”. Rok później przeprowadził zbliżoną akcję: do kilkunastu osób losowo wybranych z książki telefonicznej rozesłał pocztą arkusze srebrnej folii z napisem „Zrób coś z tym”. Po upływie paru miesięcy zadzwonił do swoich adresatów, wyjaśnił sens przesylek

109 Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 249.

i zapytał, do czego została użyta błyszcząca folia, a efekty przedstawił później w formie fotografii. W kolejnym roku, w ramach zorganizowanego przez Galerię Współczesną Antybiennale Plakatu artysta rozkładał na chodnikach w Warszawie arkusze fioletowego papieru, który przechodnie mogli wykorzystać wedle własnej woli. Podobne działania wykonywał Paweł Freisler, który na przełomie 1969 i 1970 roku organizował w różnych przypadkowych miejscach Warszawy, na przykład na klatkach schodowych, niewielkie wystawy i rozrzucał koperty z różnymi przedmiotami, fragmentami materiałów, które mogły trafić w ręce każdego przechodnia.

Wyobraźnia była w akcjach Koniecznego elementem komunikacji: niespodziewane, barwne przedmioty miały intrygować i pobudzać do nieschematycznego działania, poprzez które przypadkowi ludzie mogliby wejść w dialog z twórcą. W kolejnych latach Konieczny tworzył zmysłowe, kempowe filmy, performanse i instalacje, w których eksplorował erotyczne fantazje, by stopniowo zwrócić się ku irracjonalności i mistycyzmowi. „Artysta odrzucił nadmierne unaukowienie sztuki, wyższą rangę nadając komunikacji bezpośredniej, zmysłowości, przypadkowi, marzeniu, tajemnicy” – komentował twórczość Koniecznego z tego okresu Łukasz Ronduda, dodając, że „nie był to naiwny protest przeciwko procesom nowoczesności”, lecz „ponowne zaczarowanie świata”, przez które miały zostać przywrócone wyparte w nowoczesnym świecie wartości¹¹⁰. Wyobraźnia służyła tutaj już nie tylko jako płaszczyzna międzyludzkiej komunikacji, lecz także środek, za pomocą którego możliwa jest zmiana świata, wzbogacenie życia o jakości przypadku, marzenia, sensualności. W akcie twórczym wyobraźnia stanowiła zarówno punkt wyjścia, jak i punkt dojścia, a tak powstająca sztuka miała służyć przekształcaniu systemu społecznego, otwieraniu go na nowe doznania, reinterpretacji doświadczeń, rozwijaniu nowych form komunikacji. Artysta wobec wyobraźni miał być, zdaniem Koniecznego,

tylko inicjatorem, a może i tego należałoby mu odmówić. Potencjalne, a potem uruchomione zasoby ludzkiej wyobraźni są środowiskiem zaktywizowanym, system myślowy powinien sięgnąć do coraz głębszych warstw naszego umysłu. Czyli coraz bardziej aktywizować, wyzwalać wyobraźnię z potencjalności. Czas, ruch, przestrzeń są tylko fizycznym otoczeniem, są atrybutami, ale nie tak jak w przypadku materii. Tylko człowiek, jego wyobraźnia, psychika są nieodzowne. Kształtowanie tak pojętej wyobraźni jest podstawową wartością sztuki¹¹¹.

W filmach, performansach i obiektach-fetyszach nawiązujących do tradycji surrealizmu swoje erotyczne marzenia i fantazje eksplorował z kolei Krzysztof Zarębski; dla tego artysty zgłębianie sfery pozaracjonalnej także służyło wzbogacaniu doświadczenia rzeczywistości, choć łączyło się z docieraniem do esencjalistycznie pojmowanej „naturalności”. Inaczej było w przypadku Freislera, dla którego wyobraźnia stanowiła środek kształtowania jego obecności

110 Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western, CSW Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra-Warszawa 2009, s. 20.

111 Marek Konieczny, brak tytułu, „Notatnik Robotnika Sztuki” 1/1971, s. 10.

w świecie społecznym. Freisler od początku posługiwał się plotką, anegdotą, opowieścią, by tworzyć atmosferę dziwności i zagadkowości wokół własnej osoby; akcje wykonywał często bez powiadomienia kogokolwiek, rzadko wystawiał swoje prace i nie zgadzał się na ich dokumentację, zachęcał natomiast do tworzenia różnych narracji na ich temat i sam tak właśnie czynił. Ewokowanie tajemniczości i przełamywanie rutyny – czy to w slapstickowych performansach, czy w niecodziennych zestawieniach rozmaitych przedmiotów, miało służyć odświeżaniu percepcji i uaktywnianiu wyobraźni widzów; rzeczywistość materialna zdawała się interesować Freislera znacznie mniej niż nieskończona liczba potencjalnych narracji na jej temat.

KARNAWALIZACJA

Surrealizm socjalistyczny

W październiku 1980 roku we wrocławskim kręgu hipisów, młodych artystów i studentów powstał Ruch Nowej Kultury – oficjalna organizacja studencka, działająca na Uniwersytecie Wrocławskim imienia Bolesława Bieruta i w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Wśród założycieli RNK znaleźli się między innymi Zenon Zegarski, Andrzej Dziewit, Wiesław Cupała, Piotr Adamcio, Jacek Drobný, Marek Bieroń, Piotr Starzyński, Olaf Węgrzyn, Agata Saraczyńska i Waldemar Fydrych. RNK było nastawione przede wszystkim na działalność artystyczną i kulturalną, instrumentalizowaną zarówno przez prorządowe SZSP, jak i antyrządowe NZS; cele RNK były zbieżne z ideami zachodnich ruchów kontrkulturowych: przełamanie wyobcowania, pogłębianie wrażliwości i zawiązywanie więzi międzyludzkich. Miejscem spotkań RNK stał się klub Index. Od hierarchicznie uporządkowanego NZS odróżniały RNK już same zasady organizacyjne. Główną władzą była Reprezentacja, do której utworzenia i decyzyjności wystarczyło, by zebrało się czterech dowolnych członków Ruchu. Statut organizacji stwierdzał, że „członkiem Ruchu Nowej Kultury może być student Uniwersytetu lub dowolna inna osoba”, jak zapamiętał Cupała¹¹². Celem Ruchu Nowej Kultury, wyznaczonym w tymże statucie, była „próba przezwyciężenia poprzez działania kulturowe wyobcowania człowieka w społeczeństwie przemysłowym”, o czym Fydrych pisał w swojej pracy magisterskiej¹¹³. Jako zarejestrowana organizacja RNK miał swoje pieczętki, co w świadomości społecznej przydawało mu powagi.

Jednym z pierwszych działań RNK jeszcze w 1980 roku była demonstracja na Starym Mieście, której uczestnicy nieśli transparenty z napisami „Precz z symetrią” i „Niech żyje wolna wyobraźnia”; anarchizująca grupa nie poruszała zagadnień społeczno-politycznych, lecz manifestowała treści filozoficzno-kulturowe, co samo w sobie stanowiło osobliwość w ówczesnym pejzażu organizacji i ruchów społecznych. W okresie strajków studenckich w sprawie legalizacji działania Niezależnego Zrzeszenia Studentów w styczniu i lutym 1981 roku wrocławski NZS zgromadził na wszelki wypadek duże zapasy papieru toaletowego. Gdy strajki minęły, Cupała i Dziewit postanowili przejąć papier i rozdać go na ulicy. Ten pierwszy wspominał:

Szliśmy przez taki bulwar nad Odrą, najpierw dla próby dałem jednej kobiecie rolkę papieru toaletowego. Ona ogłupiała zupełnie mówi: „pierwszy raz się z czymś takim spotykam”. To ja dałem jej jeszcze drugą rolkę i ona stała tak z dwiema rolkami papieru toaletowego. A my mieliśmy dwa solidne wory. [...]. Jaja

¹¹² Wiesław Cupała, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Warszawa, październik 2011.

¹¹³ Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur akademickich na terenie Wrocławia w sztuce w latach 1980-1985, praca magisterska z historii*, [w:] Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa*, Wydawnictwo Aneks, Wrocław 1989, s. 21.

były, na przykład taka babcia wzięła w jedną rękę od Andrzeja, schowała z tyłu, a ode mnie wzięła w drugą rękę (śmiech)¹¹⁴.

Akcja rozdawania papieru toaletowego została powtórzona w happeningu Pomarańczowej Alternatywy, a sam papier stał się jednym ze znaków rozpoznawczych tej grupy. W marcu 1981 roku RNK wydał pierwszy i jedyny, jak się okazało, numer periodyku pod zagadkowym tytułem „A”. Niewielka gazeta miała kolorową szatę graficzną w kolażowej kompozycji, opracowanej przez Grażynę Grażkę i Jolantę Kieras, a zawierała nonkonformistyczne teksty, wśród których znalazł się *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego* autorstwa Waldemara Fydrycha. W swoim pierwszym głośnym wystąpieniu Fydrych opowiadał się zdecydowanie przeciwko myśleniu zdroworozsądkowemu, tradycji racjonalistycznej w filozofii i realistycznej w sztukach pięknych:

Pod słońcem. Nawet zasuszony owad ucieszy się. Kilka szczodrych uwag. Czytelniku. Czy zniesienie analfabetyzmu jest jednoznaczne. A co będzie z bajkami, szczególnie malowanymi. Lis, tygrys, borsuk, niedźwiedź. Działacz rewolucji, muchomory, złota rybka. Wiadomo, że więcej surrealizmu ma poezja obrazów Salvatore Dali niż wielkie poematy Marksa Nawet powieści Lenina nie dorównują malarstwu. Jak rozwiązać ów dylemat. Oto ziejące nudą pytanie – każdy realista / socrealista / . Surrealista nie zadaje pytań. Wiadomo, życie dla przygód. Wnikliwość niekonieczna. A jednak. Warto poznać, czy rak racjonalizmu zżarł Twój mózg. Dla zatraczonych jest szansa. Każdy ma swobodę. Czytelniku, świat stoi przed Tobą otworem. Np. błyskotliwa kariera maszyny do szycia mundurków dla przedszkolaków. Każdy wykształcony rozum sięgnie po dostępne środki. Manifest napisany jest dla wszystkich rozumów świata. Zabijajcie rozumy. [...]

Wiesz dobrze, że Wyobraźnia to nieograniczony świat. Jego obszar może być wszystkim ale pod warunkiem, że nie będzie się odnosił służalczo do świata zwanego praktycznym. Karierą dla realisty jest zabójstwo uskrzydłonej wyobraźni. Takiego ptaka może ugotować na obiad. [...]. Naszym wrogiem często staje się nadzieja. Również niektóre marzenia. [...].

Widać nie ma żadnej siły w życiu, która może stanowić tamę dla nieobliczalnych światów wyobraźni. Ona przenika wszystko nie używając żadnej realnej siły wyobraźnia w nas żyje dopóki jest wolna. [...]. Wasze wyobrażenia, nudne ryby w kapeluszach pełnych problemów. Wasz świat, wędzarnia. Bardzo dobrze, męczcie się. Kupujcie, sprzedajcie.

A nas nie zatrzyma nawet brama szpitala psychiatrycznego. [...].

Ale dlaczego część młodzieży została utopiona w eterze nudnej bezmyślności. Kto to robi? Ów ponury teatr, tzw. MYŚL. Winni są. Kto? Przede wszystkim egzystencjaliści. A kto zaszczepił w pokoleniu dewotyzm intelektualny? Winę ponoszą też filozofowie. [...].

Wojna materializmu i idealizmu. Z punktu widzenia żywej inteligencji jest to rozrywka prymitywna. Funkcjonariusze filozofii, judasze krytyki, specjaliści od ograniczania wyobraźni i spontaniczności, nie liczcie na nią.

Coś dla filozofów o racjonalizmie. Racjonalizmu nie można inaczej wytłumaczyć jak lęku, który demobilizuje wyobraźnię. Racjonalizm rodzi się tam, gdzie determinuje lęk istnienie lęku. Prawdziwy racjonalista jest rycerzem. Jego ograniczone ramy poruszania mają go chronić z pozoru przed upadkiem

114 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

na radość. [...].

Nie bójmy się być szczerzy do końca. Jedyne rozwiązanie na przyszłość i dzisiaj to surrealizm. Świat wtedy nie będzie mówił o kryzysie. Nie wycofujemy się, jeżeli zaszliśmy tak daleko. Przecież cały świat jest dziełem. Już pojedynczy milicjant na ulicy to dzieło sztuki. Bawmy się, los nie jest krzyżem. Jaki sens cierpieć, skoro można się cieszyć. Los życia jest fantem loteryjnym¹¹⁵.

W *Przedmowie* historyczki Natalii Żak do tomu zbiorowego *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm* lata osiemdziesiąte zostały przedstawione jako „niezwykle burzliwy okres”, dla którego kluczowym słowem był „bunt”, a tłem strajków i protestów – „agonia systemu komunistycznego”¹¹⁶. Działania Ruchu Nowej Kultury, a następnie Pomarańczowej Alternatywy miały, zdaniem Żak, ukazywać „absurdy codzienności, schizofrenię życia w PRL-u”¹¹⁷. Na taki obraz Polski Ludowej natknąć się można bardzo łatwo; przykładowo – dla historyka Normana Daviesa gospodarka Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej przypominała opowieść o *Alicji w Krainie Czarów*, a indywidualne sposoby radzenia sobie z trudnościami lat siedemdziesiątych były „elementem tego, co plakaty reklamowe dumnie nazywają «Magią Polski»”¹¹⁸. Inspirację dla humorystycznego podkreślania bezsensowności sytuacji społeczno-gospodarczej w powojennej Polsce Davies znalazł zresztą u Jean-Paula Sartre'a:

Życie w tym kraju charakteryzuje nie tyle wieczny optymizm oficjalnej propagandy, ile cały złożony splot ścierających się ze sobą wartości, sprzeczności i paradoksów, który kazał niegdyś pewnemu czołowemu egzystencjaliście Europy wierzyć, że wreszcie udało mu się odkryć świat doskonałego absurdu. Według Jeana-Paula Sartre'a, który w roku 1960 odwiedził Warszawę, był to „kraj oderwany od własnej przeszłości środkami przemocy narzuconymi przez komunistów, ale tak silnie z tą przeszłością związany, że zrujnowaną stolicę odbudowuje się na podstawie obrazów Canaletta”; „stolica, gdzie obywatele z powrotem zamieszkali na Starym Mieście, które jest zupełnie nowe”; „kraj, w którym przeciętna miesięczna pensja nie przekracza ceny dwóch par butów, ale w którym nie ma nędzy”; „kraj, w którym panuje kompletna dezorganizacja i gdzie mimo to pociągi dokładnie trzymają się rozkładu jazdy”; „kraj, w którym rozkwitają obok siebie cenzura i satyra, w którym najmniejszy kwiatek jest przedmiotem planowania, ale zagraniczny dziennikarz może się poruszać po mieście bez anioła stróża”; „jedyne kraj tego bloku, którego obywatelom wolno kupować i sprzedawać dolary (ale nie wolno ich posiadać)”; „kraj, w którym w wyniku straszliwej potęgi niesłychanej bezsilności podróżny, nie chcąc stracić gruntu pod nogami, musi porzucić wszelką logikę” [...] ¹¹⁹.

Wypowiedzi Sartre'a czy Daviesa przedstawiały Polskę Ludową podobnie do komedii filmowych Stanisława Barei: jako dziwną krainę bezsensownych przepisów, pozorowanych

115 Waldemar Fydrych, *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego*, podają za: http://muzeum.pomaranczowa-alternatywa.org/images/phocagallery/RuchNowejKultury/Manifest/manifest_web.jpg, dostęp: 30.10.2010. Pisownia oryginalna.

116 Natalia Żak, *Przedmowa*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, pod red. Barbary Górskiej, Benjamina Koschalki, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011, s. 11.

117 Tamże, s. 11.

118 Norman Davies, *Boże Igrzysko: historia Polski*, przeł. Elżbieta Tabakowska, ZNAK, Kraków 2003, s. 1070.

119 Tamże, s. 1065.

czynności, podwójnego życia, niedorzecznej propagandy, krainę, w której mimo to ludzie byli otwarci i serdeczni. Tego rodzaju satyryczne ujęcia nie były pozbawione wdzięku i pewnej celności, uważam jednak, że krytyka zastanej rzeczywistości w *Manifeście Surrealizmu Socjalistycznego* różniła się od nich zasadniczo. Tekst napisany przez Fydrycha bynajmniej nie był pamfletem na tak zwane „paradoksy komuny”. „Major” nie doszukiwał się sprzeczności na przykład w tym, że w państwie o oficjalnie socjalistycznej doktrynie kwitła katolicka dewocja, lecz wskazywał, że nie istnieje rzeczywistość pozbawiona aporii (przeciwnie, rzeczywistość żyje sprzecznościami), a wszelka wiara w taką racjonalnie zorganizowaną rzeczywistość jest psychologicznym mechanizmem obronnym. *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego* wyśmiewał socrealizm w równym stopniu co każdą inną odmianę realizmu. Z poetyką Dostojewskiego włącznie – nieprzypadkowo wezwanie „Nie czytajcie Dostojewskiego” zostało w tekście podkreślone (krytykując rosyjskiego pisarza jako przykładowego realistę, „Major” powtarzał gest André Bretona)¹²⁰. Socrealizm był rozważany przez Fydrycha głównie jako szczególna odmiana realizmu. *Manifest* kpił z patosu socjalistycznej nowomowy w tej samej mierze co z patosu esejów egzystencjalistów. Obnażał iluzoryczność porządku socjalistycznego, tak jak i każdego innego, odgórnie zaprowadzonego systemu.

Antyracjonalizm *Manifestu* nie był – mimo szarpanej, dygresyjnej poetyki strumienia świadomości – nieprzemyślany; prezentował dość ogólną, lecz wielowymiarową diagnozę rzeczywistości. Krytyce podlegały uproszczenia brane za sedno sprawy, koincydencje postrzegane jako związki przyczynowo-skutkowe, konwencje uważane za naturę. Fydrych przekonywał, że świat społeczny nigdy nie jest wolny od przypadku i sprzeczności, w związku z czym należałoby zakwestionować własne nawyki poznawcze, wyjść poza to, co dyktuje wiedza potoczna.

W ślad za Bretonem (którego *List do rektorów uniwersytetów europejskich* z 1925 roku był cytowany później w piśmie „Pomarańczowa Alternatywa”) i innymi twórcami surrealizmu Fydrych podkreślał wywrotowy potencjał marzeń, nieświadomości, emocji. Tak jak czynili to surrealiści w latach dwudziestych, dowodził, że sztuki nie można ograniczać do określonej kategorii przedmiotów, odpowiadających kulturowym klasyfikacjom wytworów osób o wykształceniu artystycznym. Nie przypadkiem w *Manifeście* filozofom opisującym świat autor przeciwstawiał polityków, którzy świat zmieniają. Surrealiści podważali fundamentalne dla zinstytucjonalizowanej sztuki pojęcia dzieła i talentu za pomocą praktyk pisma automatycznego, wystawiania obiektów znalezionych i *ready mades*, afirmowania aleatoryczności w procesie twórczym, podziwu dla sztuki prymitywnej. Major kontynuował tę tradycję, stwierdzając, że w kategoriach estetycznych percypować można cały świat społeczny, bez względu na opinie kuratorów i krytyków.

120 Waldemar Fydrych, *Manifest...*

Porównywanie siebie do szaleńca („A nas nie zatrzyma nawet brama szpitala psychiatrycznego”) i pochwała toalet publicznych jako przestrzeni nieskrępowanej ekspresji („Tam wznosił się Ikar. Trudno było czystemu racjonalizmowi opanować toalety”¹²¹) to kolejne elementy *Manifestu* Fydrycha wyraźnie inspirowane programami międzywojennego surrealizmu; sam gatunek manifestu artystycznego swoje najsłynniejsze realizacje znalazł w dorobku awangardy. Surrealistyczno-dadaistyczny pierwowzór ma także obecna w *Manifestie* afirmacja zabawy i dziecięcej naiwności; wystarczy przywołać słowa Bretona: „Umysł, który pograża się w surrealizmie, przeżywa na nowo w uniesieniu najlepszą część swego dzieciństwa”¹²².

Fydrych nie był bezrefleksyjnym epigonem Bretona, Eluarda, Duchampa i Aragona. Inspirację czerpał z wielu zjawisk oraz koncepcji artystycznych i społecznych, rozwijając je lub modyfikując, stosownie do konkretnych okoliczności, w jakich w danym momencie działał. Odwołania do idei i praktyk surrealizmu są dla mnie istotne dlatego, że Fydrych zaczerpnął z tego nurtu rozmach wizji sztuki i społeczeństwa, zdecydowanie wykraczający poza doraźną satyrę polityczną. „Dada i surrealizm nie proponują nam, aby na drodze automatyzmu oddawać się upodobaniom egocentrycznym, ale proponują nam sztukę życia poezją i etyką permanentnej kreacji”¹²³. „Major” łączył ze sobą życie i sztukę w pełni świadomie i intencjonalnie, choćby w akcie nazwania milicjanta na ulicy dziełem sztuki. Rzeczywistość demokracji ludowej była koniecznym twórczym i ważnym kontekstem, niemniej faktycznym celem krytyki było przekonanie o istnieniu jakiegokolwiek naturalnego, obiektywnego porządku świata i wynikające zeń estetyki realistyczne. Refleksja, że cały świat można postrzegać jako dzieło sztuki, w związku z czym do wszystkiego można mieć twórcze podejście – w tym do pojedynczego milicjanta na ulicy – nie czyniła jednych obiektów ciekawszymi od innych z samej jej istoty, lecz z kontekstu – w tym przypadku funkcji milicjanta w porządku prawno-społecznym.

Homo esteticus

Z procedur artystycznych, wynalezionych przez surrealistów, dadaistów i późniejsze formacje awangardowe, Fydrych konstruował własny styl życia. W odezwach i manifestach, a przede wszystkim w happeningach z lat osiemdziesiątych pokazywał, że miejsce twórczości w muzeach i galeriach zostało wyznaczone zupełnie arbitralnie, a wartości estetyczne zależą nie od opinii znawców, lecz od holistycznego doświadczenia, integrującego w sobie elementy

121 Tamże.

122 André Breton, *Manifeste du surréalisme*, podają za: René Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. Krystyna Janicka, WAiF, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 48.

123 René Passeron, dz. cyt., s. 62.

emocjonalne, intelektualne i somatyczne. Nastawienie na całościowe doświadczenie piękna, nie zaś na instytucjonalne formy ekspozycji i racjonalne wyznaczniki dzieła sztuki, nadawało wizji „Majora” charakter egalitarny. W napisanej w latach 1985-1987 pracy magisterskiej Fydrych kreślił utopię człowieka przyszłości, *homo esteticus*, żyjącego w kulturze, „w której za pomocą środków estetycznych pragnie się dokonać zmian w świecie”¹²⁴. Aktywności własne i swoich przyjaciół Fydrych wpisywał w proces zmierzania ku tej utopijnej przyszłości:

„Egalitaryzm form estetycznych” rozwijał się w sztuce niezależnej w środowisku wrocławskim od początku lat 80-tych. Z tej perspektywy należy oceniać Manifest Surrealizmu Socjalistycznego, jako próbę widzenia wszystkiego na poziomie estetyki (dzieła sztuki). Była to estetyka socjalizmu – w czasach „Solidarności”¹²⁵.

Sztuka bazująca na wyobraźni i doświadczeniu miała być sztuką społecznie zaangażowaną. Koncepcja Fydrycha wpisywała się w szeroką krytykę instytucjonalizacji, intelektualizacji i specjalizacji sztuki, jako aktywności wyodrębnianej ze sfery codzienności, przeznaczonej dla kompetentnej publiczności i beznamietnie kontemplowanej. Ze zbliżonych pozycji refutacji izolacjonizmu i intelektualizmu sztuki awangardowej dokonywał w *Estetyce pragmatycznej* Richard Shusterman, gdy pisał:

U podstaw koncepcji sztuki i tego, co estetyczne, jako odrębnej dziedziny, której wyróżnikiem są wolność, wyobraźnia i rozkosz, tkwi melancholijne przeświadczenie, że zwykłe życie ze swej natury wypełnione jest pozbawionym przyjemności i wyobraźni przymusem¹²⁶.

Dlatego dopiero dostrzeżenie w „zwykłym życiu” takich samych wartości estetycznych, co w sztuce, uznanie w nim obecności „wolności, wyobraźni i rozkoszy” miało przełamywać barierę między sztuką a życiem; Shustermanowi nie chodziło o znaną od dawna estetyzację codzienności, czy to w formie sztuki stosowanej, czy awangardowych ingerencji w rzeczywistość pozaartystyczną. Sztuka byłaby tylko częścią świata społecznego, się w żaden esencjonalny sposób od reszty tego świata, co najwyżej natężeniami i złożonością dostarczanych doświadczeń. Shusterman dowodził, że według reprezentowanego przez niego pragmatyzmu (a wcześniej przez Johna) intencjonalnym celem sztuki nie powinna być dłużej krytyka rzeczywistości; krytyka wymaga przecież zajęcia odrębnego, zewnętrznego punktu widzenia względem krytykowanego przedmiotu. „Zadaniem sztuki (podobnie jak filozofii) nie jest krytyka rzeczywistości, lecz jej zmiana, a prawie żadna zmiana nie dokona się, jeżeli sztuka pozostanie w klasztornym zamknięciu” – przekonywał. Dla amerykańskiego filozofa było czymś oczywistym, że sztuka-doświadczenie jest „częścią naszego życia, szczególnie intensywną formą doświadczania

124 Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 39.

125 Tamże, s. 39.

126 Richard Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. Adam Chmielewski, red. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 47.

rzeczywistości, a nie jedynie fikcyjną jej imitacją”¹²⁷. Takie rozumowanie pociągało za sobą jeszcze jedną konsekwencję: zmieniał się status publiczności dzieła sztuki. Bierny, kontemplujący odbiorca przeobrażał się w , aktywnego współtwórcę znaczeń dzieła, który powinien zarówno kształtować własne doświadczenie, jak i być przez nie kształtowany.

Mimo tych analogii, powinowactwo koncepcji estetycznych Fydrycha i Shustermana pozostawało tylko częściowe, już to z powodu znacznej odmienności kontekstów społeczno-kulturowych, już to z innego zakresu rozważań. „Major” nigdy nie uprawiał systematycznej, teoretycznej refleksji, raczej dość arbitralnie sięgał do rozmaitych tradycji artystycznych i filozoficznych, by znaleźć rozwiązanie bieżących kwestii. Co więcej, w niektórych działaniach i wypowiedziach Fydrycha daje o sobie znać krytykowana przez pragmatystę deprecjacja życia codziennego, jako nudnego i banalnego. Z kolei w pragmatycznym nastawieniu Shustermana nie ma miejsca na irracjonalność i sakralizację sztuki, które są obecne w działaniach Pomarańczowej Alternatywy. Postawa Fydrycha zdawała się opierać raczej na esencjalistycznej, sentymentalnej wizji człowieka z natury skłaniającego się raczej ku dobru, lecz słabego i zagubionego w społeczno-kulturowej rzeczywistości. Fydrych sięgał do *imaginarium* dziecięcej wyobraźni, by wskazać potrzebę utopii jako odskoczni od trudnej rzeczywistości. W rozmowie z Krystyną Jagiełło ze stycznia 1989 roku „Major” mówił o pierwszych pomysłach na tworzenie happeningów z roku 1980:

W fabrykach powstawała „Solidarność”, działy się ważne rzeczy, a na ulicach było szaro, nudno, jakby nic się nie stało. Pomyślałem, że można dokonać jeszcze jednej odslony i przebić tę beznadziejność happeningiem, który stworzyłby ludziom wrażenie pewnego mirażu i pokazał, że istnieje jeszcze i taki sposób na wyzwolenie siebie¹²⁸.

Tezy *Manifestu* rozwijało czasopismo „Pomarańczowa Alternatywa”, wydawane przez RNK w czasie strajku studenckiego jesienią 1981 roku. Motto periodyku: „Wszyscy proletariusze – bądźcie piękni!” było trawestacją słynnego wezwania Marksa i Engelsa. W numerze pierwszym redakcja złożona z Wiesława Cupały, Andrzeja Dziewita, Piotra Adamcia, Zenona Zegarskiego i Waldemara Fydrycha oświadczała: „Wolność jest komfortem. [...]. Strajk jest przejawem artystycznego gniewu o skomplikowanej strukturze gramatycznej”¹²⁹. Traktując strajk, a więc akt społecznego oporu, jako zjawisko artystyczne, RNK uznawał działania artystyczne za adekwatny gest zmiany rzeczywistości społecznej. „Major” podkreślał wagę strajku jako sytuacji

127 Tamże, s. 96.

128 Waldemar Fydrych, *Pomarańczowa Alternatywa i jej twórcy*, rozm. przepr. Krystyna Jagiełło, [w:] tejże, *Dziedzice bezprawnej wolności*, In Plus, Warszawa 1990, s. 167.

129 Brak autora, brak tytułu, „Pomarańczowa Alternatywa” 1/1981, brak paginacji.

komunikacyjnej, formy „kontaktu międzyludzkiego”¹³⁰. W numerze czwartym kontynuowano rozważania o sile i strukturze wyobrażeń oraz o twórczości:

Dla nas własne wyobrażenia są cudze. Pierwszym naszym obowiązkiem jest rozbijanie cudzych wyobrażeń. Alternatywa występuje jako uświadomiona konieczność. Pewne słowa zostały niedokończone, rozwińmy je w nowych znaczeniach. W działaniach należy utrudniać – kreacja na zasadzie antytezy¹³¹.

Głównym celem Ruchu Nowej Kultury nie była ani kpina ze wszystkiego wokoło, ani beztroska zabawa, ani polityczna demokratyzacja. Ponad zabawą czy ustanawianiem nowych reguł chodziło o wyzwolenie umysłu od narzuconych skryptów i schematów poznawczych, z całą świadomością rewolucyjności tego projektu w planie społecznym i politycznym. Artyści mieli odejść od poszukiwań formalnych i skupić się na kreowaniu sytuacji spotkania między wolnymi osobami, niwelowaniu alienującej opozycji między jednostką a społeczeństwem, której rewersem była boleśnie odczuwana kolonizacja świadomości przez cudze wyobrażenia.

W numerze trzecim „Pomarańczowej Alternatywy” z jesieni 1981 roku znalazł się dekret o utworzeniu Rady Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji na PWSSP, a także dwie odezwy Rady Komisarzy, w których ogłoszono „wolną sztukę” jako najskuteczniejszy sposób walki z rzeczywistością, „najstarszym i najgroźniejszym wrogiem człowieka”¹³². „Wolna sztuka” miała być między innymi wolna od intelektualizacji; Odezwa nr 2 kończyła się słowami: „Sztabem rewolucji jest duch, naturalna instancja najwyższa”¹³³. Wymiaru sakralnego, stwarzającego alternatywę dla obowiązującej zasady rzeczywistości, Fydrych upatrywał w tym, co „niskie”, banalne i masowe, na przykład w komiksie, a nie – w społecznie nobilitowanych dziedzinach sztuki. W ten sposób zakładał symboliczny kostium kulturowej figury głupca przekraczającego racjonalistyczną opozycję między idolatrią a symbolizmem. Jak pisał Michaił Bachtin, figura głupca, nierozzerwalnie związana z ludowym placem, z tym, co niskie, jarmarczne, naiwne, przeciwstawia się złu poprzez nieskończone zdziwienie i bezinteresowną prostoduszność¹³⁴. Związani z kulturą śmiechu głupcy i błażni nie byli przy tym ludźmi głupimi lub upośledzonymi, nie byli też aktorami, lecz w codziennym doświadczeniu integrowali sztukę i życie.

130 Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 24.

131 Brak autora, brak tytułu, „Pomarańczowa Alternatywa” 4/1981, brak paginacji.

132 Dekret o utworzeniu Rady Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji na Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, brak autora, „Pomarańczowa Alternatywa” 3/1981, brak paginacji.

133 Tamże.

134 Michaił Bachtin, *Problem czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 371.

Uniwersa symboliczne

Przeciwieństwem ograniczenia swobód obywatelskich w okresie stanu wojennego były antyrządowe napisy i rysunki na murach, których dużo pojawiło się w roku 1982. Służby miejskie tego rodzaju graffiti zamalowywały, pozostawiając na murach plamy. Fydrych, będąc wierny swojemu *Manifestowi...*, uznawał te plamy za nowe, ciekawe zjawisko estetyczne; miał nawet pomysł, by w wolnych miejscach malować kolejne plamy. Ostatecznie jednak postanowił nanosić na powierzchnię plam obrazy krasnoludków, kwiatków i abstrakcyjnych znaków oraz zachęcać do podobnej aktywności innych ludzi, w ten sposób wyprowadzając surrealizm socjalistyczny na ulice. Fydrych, wykorzystując dialektykę, tłumaczył, że skoro polityka PZPR była tezą, a postulaty „Solidarności” – antytezą, krasnoludek namalowany na plamie stanowił syntezę.

Od wiosny 1987 roku swoje koncepcje Fydrych zaczął realizować w formie masowych happeningów: pokojowych parad z towarzyszeniem muzyki i elementami teatru ulicznego, których uczestnicy, przebrani za postacie z baśni i popkultury, nieśli flagi i transparenty o żartobliwej wymowie. Wskutek interwencji milicjantów, którzy byli zmuszeni rekwirować kukły, bębni i gwizdki, ganiać po ulicach krasnoludki (happening *Krasnale* z 1 czerwca 1987 roku), albo aresztować Świętego Mikołaja (happening *Mikołaje* z 7 grudnia 1987 roku), jawnie niedorzeczna stawała się cała rzeczywistość. Wszechogarniający absurd miał wartość pozytywną: na chwilę uwalniał od opresyjnej normatywności, skłaniał do krytycznego przemyślenia panującego ładu społecznego i zakwestionowania społecznie przyjętych oczywistości.

W najliczniejszym z happeningów, 1 czerwca 1988 roku, uczestniczyło około dziesięciu tysięcy osób, co było poniekąd zasługą władz miasta, które na ten sam dzień zaplanowały na Świdnickiej jarmark. Impreza miała prawdopodobnie odciągnąć wrocławian od happeningu – wśród atrakcji znalazły się przejazdy gokartami, koncerty, pokazy judo, loteria fantowa i prezentacja wozów strażackich – ale stało się dokładnie na odwrót: uczestnicy oficjalnego wydarzenia przyłączyli się do kolorowego pochodu *Rewolucji krasnali*. Gdy parada, mimo ustawionych ogrodzeń, doszła do Rynku, happenerzy wyciągnęli cukierki, piłki, balony i gitary. Tańcząc i bawiąc się, po kilkunastu minutach wrócono na Świdnicką, gdzie według słów Fydrycha, „krasnoludki uniosły wóz milicyjny”¹³⁵. Auto pomalowano kolorowymi sprayami i obwieszono transparentami, a jeden z uczestników wdrapał się na jego dach. Mimo to milicja wyjątkowo nie reagowała, po raz pierwszy w historii wrocławskich happeningów pozwoliła na swobodny przebieg wydarzeń (brak interwencji mógł być spowodowany obecnością ekipy filmowej na czele pochodu).

135 Waldemar Fydrych, *Żywy Mężów Pomarańczowych*, Fundacja Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2010, s. 182.

Między śpiewaniem przedszkolnych piosenek domagano się uwolnienia aresztowanego niewiele wcześniej Józefa Piniora, skandowano: „Solidarność”, „NZS”, „Nie ma wolności bez krasnoludków”, „Jaruzelski Smok Wawelski”, „Precz z Gargamelem”. Na transparentach znalazły się napisy: „Dzieci z sierocińca też się bawią”, „Krasnoludki wszystkich krajów łączcie się”, „Małe jest piękne” (wraz z rysunkiem), a także poważniejsze „Kiedy zostanie zniszczona ostatnia ryba, kiedy zostanie zniszczone ostatnie drzewo, przekonacie się, że pieniędzy jeść się nie da”. Trasa przemarszu wiodła obok uniwersytetu, Hali Targowej, Wojewódzkiej Rady Narodowej aż na plac Grunwaldzki, gdzie po krótkim wiecu część uczestników się rozeszła. Reszta tłumu ruszyła dalej, aż na Wyspę Słodową, na której około dwugodzinny happening został zakończony piknikiem. Przez cały czas parada, poza pojedynczymi incydentami, nie była niepokojona przez służby porządkowe, a ze strony przechodniów i mieszkańców spotykała się z wyrazami sympatii i aprobaty.

Happeningi Pomarańczowej Alternatywy robione były na zasadzie tylko częściowo koordynowanego, masowego bricolage'u, w którym tekturowe pudła posłużyły do konstrukcji okrętów i czołgów, papier toaletowy stawał się tworzywem kreacji gustownych kotylionów, a pacholek drogowy okazywał się funkcjonalną tubą nagłaśniającą. Przedmioty codziennego użytku wydobyte z ich zwyczajowego kontekstu, lecz wciąż odnoszące się do niego, zyskały wywrotową wieloznaczność, w której rozmaite sensy wyłaniały się w zależności od działań bricoleurów biorących udział w akcji. Warsztatem alternatywnego twórcy-majsterkowicza mogła być cała przestrzeń miejska, a jego materiałami – wszystkie przyniesione lub znalezione tam obiekty. Jolanta Ciesielska zauważała, że podobnie postępowało wielu artystów lat osiemdziesiątych, którzy tworzyli „nieomal ze wszystkiego, co było pod ręką: z drewnianych odpadów, blach, szmat, błota, z ognia i lodu”, ponieważ nie rodzaj i jakość materiałów się liczyły, lecz „zaangażowanie w proces doświadczania sztuki, permanentna w niej obecność”¹³⁶.

Przewodząc masowym, ludycznym widowiskom w przestrzeni miejskiej, Fydrych rozwijał twórczość publicystyczną i literacką (pisał surrealistyczne opowiadania), przedrzeźniał także działania organizacji podziemnej opozycji. Gdy w 1987 roku Józef Pinior wraz z innymi przedstawicielami lewicowego skrzydła „Solidarności” reaktywował Polską Partię Socjalistyczną, „Major” ogłosił odrodzenie Polskiej Partii Robotniczej, której został sekretarzem generalnym. Parodia reaktywacji PPS miała charakter przyjacielski. Pinior wchodził w skład Rady Komisarzy Ludowych Pomarańczowej Rewolucji, również inni członkowie odnowionej PPS i „Solidarności” brali udział w akcjach Pomarańczowej Alternatywy. W odpowiedzi na aresztowanie 5 maja 1988

136 Jolanta Ciesielska, *Transgresje w sztuce polskiej lat 80-tych*, [w:] *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, pod red. Jolanty Ciesielskiej, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008, s. 9.

roku Piniora i Czesława Borowczyka, oskarżonych o pobicie funkcjonariusza straży przemysłowej w zakładach Polar, PPR wspólnie z PPS jako Front Ludowy zorganizowały happening *Mieszkańcy Wrocławia witają Piniora i Borowczyka pod Zegarem*, w trakcie którego na prowizorycznej trybunie wystąpili zwolnieni kilka dni wcześniej z aresztu działacze; oprócz tego czytano dzieła Lenina, odśpiewano *Międzynarodówkę* i *Wlaź kotek na płotek*. PPR zyskała powszechną sympatię wśród wrocławian i nie tylko – przystąpić do niej miał podobno nawet Jacek Kuroń. Fydrych i Dobosz pisali:

PPR na gruncie wrocławskim zdystansowała swoją ideową sojuszniczkę. PPR udało się wcześniej opracować program, zgromadzić więcej członków, odbyć kilka posiedzeń Biura Politycznego. Tymczasem PPS nękana „nalotami” Służby Bezpieczeństwa ciągle trwała w powijakach. Także liczba napisów na murach: PPR WALCZY! – przewyższała swoją ilością podobne hasła PPS-u. Zamalowywanie tych napisów zwielokrotniało wymowę happeningu¹³⁷.

Wspólnie z Krzysztofem Albinem Fydrych redagował dwa organy PPR: „Proletariusz” i „Prolet”, wypełniając je pastiszami komunistycznych odezw i apeli utrzymanych w radykalnie lewicowej retoryce, kontrastującej z coraz wyraźniej liberalnym kursem rządzącej partii. Warto przytoczyć fragmenty manifestu *Wszyscy wyzyskiwani są nasi*:

Sytuacja proletariackiego rewolucjonisty, często pozbawionego zaplecza ideowego, jest trudna. Nie polega ona na przekonywaniu, że państwo zwane PRL jest wyzyskiwaczem, to stało się oczywiste. Tu nie trzeba przekonywać. Ale trudniejsze jest uświadomienie, że wynika to ze zdrady socjalizmu.

Optyka tego problemu jest bardziej widoczna z funkcjonowania rynku i przemysłu, niż z głębokich refleksji nad zdradą interesów robotniczych przez PZPR. Front walki ideologicznej, jaką rozbudowała ta partia, jest niezwykle rozległy, wręcz perfidny. Ma na celu hamować rozwój rewolucji, degenerować zdrową klasę.[...]. Logika i dobre maniere są tu zbędne. W dzisiejszych czasach mówmy sobie wprost. Sytuacja PZPR i jego psów łańcuchowych to żałosne manipulacje na dużą skalę. Ważne miejsce w propagandzie spełnia oczernianie Związków Zawodowych, które działają nielegalnie. Metody są różne, kiedyś fabrykowano monstrualne spiski z Zachodem, dzisiaj usiłuje się kompromitować działaczy. Przy okazji nagonek czerwona burżuazja na pierwszych stronach szermuje hasłami reformy. Dlatego reforma gospodarcza musi być radykalna. Ten schizofreniczny obraz ma pewien skutek. Ruch opozycyjny kiedyś to nie dzisiaj. Nie jest ani zjednoczony, ani kroczący w wyraźnym kierunku czynów. Jego zaletą jest wyodrębnienie się grup rewolucyjnych i reformistycznych, lewicowych i prawicowych, ludzi czynu i kunktatorów. Są przyjaciele rewolucji i jawni wrogowie. [...].

Towarzysze praca dla rewolucji!

Bez pracy dla tej wielkiej sprawy będą tylko wystąpienia ludu, błędy i wypaczenia, odnowy i reformy. Przejdźmy do pracy bezpośredniej i efektywnej, poszerzajmy bazę. Każdy rewolucjonista w doborze kadry i sił społecznych będzie znajdować poparcie tam, gdzie jest wyzysk, będzie rozwijać świadomość wyzysku tam, gdzie nie ma już lęku. Wszyscy wyzyskiwani są nasi. Przegrani, fałszywi przyjaciele klasy robotniczej niech się korzą przed sobą. Dyktatura ludu to prawda obiektywna. Satrapia PZPR chwilowym

137 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, *Hokus Pokus...*, s. 14.

kryzysem historii. Nie ma czasu na czcze dyskusje.

DO DZIEŁA TOWARZYSZE!¹³⁸.

W tym wezwaniu i szeregu podobnych wypowiedzi ponownie uwidaczniał się zdystansowany stosunek Fydrycha wobec wielkich projektów politycznych, niezależnie od ich wektora ideologicznego. Parodie języków oficjalnej nowomowy i solidarnościowej bibuły zostały wymierzone w kształtowane w obu dyskursach przekonania. Bronisław Misztal, pisząc o Pomarańczowej Alternatywie, interpretował sens doświadczenia uczestnictwa w jej akcjach:

Jest ona formą budowania doświadczenia społecznego w trakcie spontanicznego spektaklu, ale jest to odpowiedź na spektakl oficjalny, który zdominował życie publiczne i stał się formą władzy nad umysłami i dążeniami mas: robotników, urzędników, studentów i uczniów. Ludzie, których przygniata i osacza codzienność, którzy doświadczają zatarcia granic pomiędzy własną tożsamością a światem zewnętrznym, których przygważdża ekran telewizyjny ze schizofrenicznie podejrzliwym i oskarżycielskim dyskursem, którzy bombardowani są spektakularnymi i promującymi konsumpcję materialną reklamami – ci wszyscy w doświadczeniach „mężów pomarańczowych”, „krasnołudków i gamoni” odnajdą odtrutkę na pustkę i niejasność, na oficjalną tromtadrację i śmiertelną powagę tego, co niesie im życie publiczne¹³⁹.

Z punktu widzenia animatorów Pomarańczowej Alternatywy „oficjalną tromtadrację i śmiertelną powagę” wytwarzały nie tylko oficjalne, państwowe środki przekazu, lecz także prasa „Solidarności” i innych organizacji opozycyjnych wobec władzy; „schizofrenicznie podejrzliwy i oskarżycielski dyskurs” rozwijał się na łamach rozmaitych „niezależnych” biuletynów nie mniej bujnie niż w telewizji. „Lata po rozgromieniu Solidarności są jednym wielkim udawaniem, że wszystko jest po staremu i nic się nie zmieniło” – pisał Michał Ogórek¹⁴⁰. Tymczasem w opinii felietonisty zmieniło się wszystko: z jednej strony, nikt już, nawet wśród sprawujących władzę, nie wierzył w socjalistyczną wykładnię podejmowanych decyzji, z drugiej, absurdem było przywdziewanie martyrologicznego kostiumu i odgrywanie powstania narodowego przez opozycję. Rywalizacja między obozem władzy a ruchami i ugrupowaniami opozycyjnymi toczyła się nie tylko o stawki *stricte* polityczne, także o narzucenie społeczeństwu własnego uniwersum symbolicznego. PZPR odwoływała się do uniwersum socjalistycznego, państwowego i robotniczego, „Solidarność” bazowała na uniwersum narodowym, mesjanistycznym, chrześcijańskim; punktem wspólnym i obszarem symbolicznych konfliktów była tradycja powstańcza i wolnościowa, którą obie strony ukazywały jako swoją. „Krasnale nie pasowały do żadnego z tych uniwersów” – zauważał Grzegorz Dziamski, podkreślając przewrotny charakter

138 Waldemar Fydrych, *Wszyscy wyzykiwani są nasi*, [w:] Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, *Hokus Pokus...*, s. 16.

139 Bronisław Misztal, *Słowo wstępu*, [w:] Waldemar Fydrych, Bronisław Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa: Rewolucja Krasnołudków*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008, s. 13.

140 Michał Ogórek, *Skąd się biorą krasnołudki*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 21.

Pomarańczowej Alternatywy; przecież w żadnym z dwóch konkurencyjnych uniwersów nie mieściła się walka z krasnoludkami¹⁴¹.

Skarnawalizowane uczestnictwo w kulturze

Czynności podejmowane przez Ruch Nowej Kultury, a następnie Pomarańczową Alternatywę, można rozpatrywać jako strukturalne analogie wszystkich trzech podstawowych form przejawów ludowej kultury śmiechu, podanych przez Michaiła Bachtina w *Twórczości Franciszka Rabelais'go*. Happeningi, pokojowe marsze i imprezy przypominały „formy obrzędowo-widowiskowe”, manifesty, ulotki, czasopisma aktualizowały „językowe (w tym i parodystyczne) utwory komiczne”, żarty słowne zaś, piosenki, okrzyki i rzucane na milicjantów zaklęcia „hokus pokus” czy „abrakadabra” (podczas happeningu *Karnawał Riobotniczy* z 16 lutego 1988 roku) odpowiadały „formom i gatunkom mowy jarmarczno-familiarnej”¹⁴². Te trzy typy form jak i sama ludowa kultura śmiechu ukazane zostały przez Bachtina w dobie swojego rozkwitu w epokach średniowiecza i renesansu. Autor rekonstruował ich funkcjonowanie jako opozycję wobec oficjalnej kultury struktur kościelno-feudalnych dychotomicznie podzielonego świata. Zdaniem badacza centralnym widowiskiem ludowej kultury śmiechu w średniowieczu były karnawały „z ich wielodniowym, skomplikowanym przebiegiem, z korowodami na placach i ulicach”, ale oprócz nich istniał szereg karnawałowych uroczystości, jak święta głupców, towarzyszące świętom kościelnym odpusty i jarmarki, wiejskie święta winobrania, błazeńskie parodie państwowych ceremoniałów, a wreszcie zwykłe hulanki¹⁴³.

Formy te – pisał Bachtin – niezwykle wyraźnie, można by rzec: pryncypialnie, różniły się od p o w a ż n y c h, oficjalnych – to znaczy kościelnych i feudalno-państwowych – kulturowych form i ceremoniałów tym właśnie, iż u podstaw ich organizacji istniał śmiech. Przedstawiały absolutnie odrębne, jawnie nieoficjalne, pozakościelne i pozapaństwowe aspekty świata, człowieka oraz stosunków międzyludzkich. Po tamtej stronie rzeczywistości oficjalnej tworzyły jak gdyby d r u g i ś w i a t i d r u g i e ż y c i e, w którym – w większym lub mniejszym stopniu – uczestniczyli wszyscy ludzie średniowiecza, świat, w którym w określonych porach po prostu ż y l i¹⁴⁴.

Formy śmiechu były dla rosyjskiego uczonego głównymi formami wyrazu kultury ludowej, a ich korzenie miały sięgać czasów archaicznych, w których śmiech nie był jeszcze oddzielony od oficjalności. Ponieważ wykraczał poza oficjalne porządki, karnawał przynosił odnowienie świata,

141 Grzegorz Dziamski, *Artystyczna tradycja Pomarańczowej Alternatywy*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 139.

142 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 60-61.

143 Tamże, s. 61.

144 Tamże, s. 62, rozstrzelenie autora.

będące jego kluczową ideą. Świąteczny, karnawałowy śmiech miał, wedle Bachtina, trzy fundamentalne cechy: był powszechny, co oznacza, że miał charakter zbiorowy, a nie jednostkowy, był uniwersalny, czyli otwarty na wszelkie tematy, osoby i przedmioty, a wreszcie, był ambiwalentny, jednocześnie afirmujący i negujący, radosny i agresywny¹⁴⁵.

Polemizując z Immanuelem Kantem, który twierdził, że źródło śmiechu tkwi w „nagłej przemianie napiętego oczekiwania w nicość”¹⁴⁶, Bachtin zauważał:

Rzecz w tym że owa „nicość”, która dyskredytuje oczekiwanie bądź wysiłek, jest dzięki śmiechowi odczuwana i wartościowana jako coś radosnego, pozytywnego i wesołego, co uwalnia przeżywane od ponurej doniosłości i rangi, pozbawiając je powagi i znaczenia (wszystko okazało się przecieź niedorzecznym głupstwem). Negatywny biegun (moment) śmiechu przeciwstawia się właśnie nadziejom i staraniom, które dzięki niemu obracają się w oficjalną, nadętą niedorzeczność. Demaskując ich powagę, śmiech niesie radosne wyzwolenie¹⁴⁷.

Bachtin sądził, że w karnawale średniowieczny lud „na pewien czas wkraczał do utopijnego królestwa powszechności, wolności, równości i obfitości”¹⁴⁸. Znaczenie śmiechu w dokonywanej przez Bachtina interpretacji twórczości Rabelais'ego w kontekście kulturze ludowej, z której francuski pisarz czerpał, podsumowywał Stanisław Balbus:

Kultura ludowa i kultura śmiechu to dla Bachtina niemal synonimy. Śmiech jest tutaj traktowany jako zasadniczy ludzki pierwiastek świata, jako ekspresja pewnego światopoglądu – ujmującego świat w ruchu, w trakcie stawania się, przemian, wśród wiecznych sprzeczności. Sam śmiech jest zresztą ambiwalentny: wyśmiewa, neguje i zarazem radośnie akceptuje, oswaja świat. Kultura śmiechu staje się w tym ujęciu pierwotną kulturą ludzkości, dopiero potem uległa ona redukcji i została przeciwstawiona oficjalnej kulturze poważnej, zawsze jednak przypominała o pierwotnej całościowości rzeczywistości ludzkiej, o sztuczności sztywnych hierarchii społecznych i stabilnych wizji świata¹⁴⁹.

Sens ludowego śmiechu świetnie uchwycił i odniósł do rzeczywistości lat osiemdziesiątych Ryszard Grzyb, malarz współtworzący warszawską Grupę. W 1984 roku w publikowanym przez ten twórczy kolektyw magazynie „Oj Dobrze Już” Grzyb afirmował „huśtawkę absurdu”, umożliwiającą spotkanie z inną osobą, zawiązanie z nią „wspólnoty absurdalnej” i akceptację „tego, co inne, różne, radość z tego powodu”¹⁵⁰. Absurdalność niesła dla Grzyba wyzwolenie z totalitarnej indoktrynacji i możliwość stosunków personalnych między ludźmi; walka z totalitaryzmem była jednocześnie walką „o zachowanie niepowagi” i „o zachowanie przyjaźni, wiary w Drugiego”,

145 Tamże, s. 69.

146 Michaił Bachtin, *Z problemów teorii powieści. Z problemów teorii śmiechu. „O Majakowskim”*, przeł. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, pod red. Danuty Ulickiej, Universitas, Kraków 2009, t. 1, s. 374.

147 Tamże, s. 374.

148 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 66.

149 Stanisław Balbus, *Propozycje metodologiczne M. Bachtina i ich teoretyczne konteksty*, [w:] Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 45.

150 Ryszard Grzyb, *Nieomal niemożliwe*, „Oj Dobrze Już” 1/1984, podaje za: *Republika bananowa...*, s. 43.

bezinteresowną, twórczą partycypacją w wydarzającej się w każdej chwili rzeczywistości¹⁵¹. Dlatego śmiech był przeciwieństwem śmierci, a autoprowokacja stanowiła „konieczny warunek, żeby nie stać się trupem”¹⁵². W tekście *Jak czasem myślę o malarstwie* śmiech stał się dla Grzyba najważniejszą i najpotrzebniejszą wartością w sztuce:

A właśnie, że nie dla historyków sztuki, nie dla potomności, nie dla koneserów, nie ambitnie. A właśnie malować tak, żeby było ładnie albo brzydko. Bez dupościsku, zwyczajnie. Niech to będzie bez treści, bez filozofii, jakieś historyjki o ptaszkach, nocniku, pokazywaniu języka, o rybkach w akwarium, niech to będzie jak opowiadanie historyjek wymyślonych na poczekaniu. Lekko, jak dziecko robiące pipi pod krzakiem. Tego powinienem się trzymać. Wrócić do karnawału w sobie, który gdzieś mi się zapodział ostatnio – bo to jest mój żywioł, ja jestem śmieszek, błazenek, wesołek, to moja rola do odegrania.

Wrócić do karnawału w malarstwie. Jeszcze kilka rzeczy – nie z tych, co uzurpują sobie prawo do określania, ale z tych, co zwracają jedynie uwagę, że indor taki a taki może zaistnieć, ale nie musi.

Pierwszą z nich jest śmiech, nie idzie jedynie o parskanie śliną, branie się pod boki i tarzanie po betonie.

Mam na myśli śmiech w znaczeniu takim, że przenika wszystko to, o czym mówimy: Rzeczywistość.

Czyli, że świat zbudowany jest z cząsteczek śmiechu i zrodził się ze śmiechu, nie jak chcą niektórzy – z wody, ognia, miłości itd. Znajdą się tacy, co zaczną mi tutaj wplatać słówko Ironia. Odpowiem – Nie.

Śmiech. O Śmiechu gadam. Rozumiecie – dobra. Nie rozumiecie – dobrze wam tak¹⁵³.

Śmiech jako źródło i budulec rzeczywistości był podstawowym żywiołem i niósł wolność od przyjętych bądź narzuconych reguł. Znamienne jest, moim zdaniem, przeciwstawienie przez Grzyba śmiechu – ironii. Jeśli podstawą ironii jest chłodny, intelektualny dystans wobec wyśmiewanego zjawiska, to w kulturze alternatywnej tego czasu stanowiła ona rzadkość. Znacznie częściej spotkać się można było ze wspólnotowym, cielesnym śmiechem. Wobec ponurej, absurdalnej rzeczywistości, którą widzieli wokół siebie uczestnicy kultury alternatywnej, bronią była nie zdystansowana krytyka, lecz – zbiorowa afirmacja życia. W twórczości przywrócenie należnego miejsca śmiechowi oznaczało dla Grzyba „to, że nie trzeba chodzić koło malarstwa w sutannie, że obraz nie musi być umieszczony na ambonie sztuki”¹⁵⁴. Przeciwnie, artysta mógł pozwolić sobie na niedoskonałość, bawić się swoimi błędami i nie traktować malarstwa jako dziedziny wywyższonej, sakralizowanej. Sam autor stosował się do swoich wytycznych i tworzył szereg obrazów w prostej, surowej stylistyce, wypełnionych karykaturalnymi postaciami, zanurzonych w „niskich”, trywialnych tematach. Na przykład dzieło *Niech muchy dostaną swoją ofiarę* z 1985 roku przedstawiało leżące ciało nieboszczyka w bieli, nad którym unosiły się barwne owady, patetycznym zaś tytułem *Szlifierz nocnych diamentów* został nazwany o rok starszy obraz postaci w akcie masturbacji gigantycznego członka na tle gwiazd.

151 Tamże, s. 43.

152 Tamże, s. 43.

153 Ryszard Grzyb, *Jak czasem myślę o malarstwie*, „Oj Dobrze Już” 1/1995, podaję za: *Republika bananowa...*, s. 43.

154 Tamże, s. 45.

Poczynania anarchizującego Ruchu Nowej Kultury, wyrastającej z niego Pomarańczowej Alternatywy, nowoekspresyjnej Gruppy i innych alternatywnych wspólnot odczytuję jako przykład „skarnawalizowanego uczestnictwa w kulturze, polegającego na okresowym wywróceniu na opak zasad życia powszedniego”¹⁵⁵. Wpisywały się one w obręb fenomenów kulturowych charakterystycznych dla karnawalizacji, którą cytowany tu Wojciech Dudzik starannie odgraniczał od samego karnawału, ukontekstowionego czasoprzestrzennie, społecznie i kulturowo. Dudzik zauważał, że w polskim piśmiennictwie ostatnich dziesięcioleci mianem karnawału określano zjawiska tak różne i dalekie od tradycyjnie poprzedzających Wielki Post zapustów, jak festiwale rockowe (na przykład w Jarocinie), tak zwany karnawał „Solidarności” między sierpniem 1980 a grudniem 1981 roku, pokojowe demonstracje, strajki i właśnie happeningi Pomarańczowej Alternatywy:

Krótko mówiąc, różnego rodzaju i w różny sposób przebiegające wielkie zgromadzenia bądź wystąpienia tłumów, masowe święta radosnego, spontanicznego, aktywnego współbycia ludzi ze sobą – zdeformalizowanego, zdezynstytucjonalizowanego i zdedystansowanego – powołane w jakimś określonym momencie historycznym lub z dowolnej okazji, jednorazowe lub powtarzające się w stałym cyklu, ale nie mające nic wspólnego z przebiegiem roku liturgicznego, a najmniej już z Wielkim Postem¹⁵⁶.

Przyjmuję tę argumentację i aby nie nadużywać terminu karnawału, praktyki kultury alternatywnej końca XX wieku będę określać mianem skarnawalizowanych, a za cechę zasadniczą wyobraźni tej kultury uważam właśnie karnawalizację. Dodam jeszcze, że karierę pojęcia karnawału i rozszerzenie jego pola semantycznego Dudzik wiązał z sukcesem prac Bachtina, od końca lat sześćdziesiątych czytanych i komentowanych w Polsce i na Zachodzie. Wizja Bachtina padła na podatny grunt młodzieżowej kontestacji w państwach rozwiniętego kapitalizmu oraz znużenia sformalizowanym, zbiurokratyzowanym trybem życia pod rządami socjalistycznymi. „Tu i tam – pisał autor *Karnawałów w kulturze* – pojęcie karnawału stało się drogowskazem w dążeniu do uwolnienia się od tych samych, choć mających różne korzenie, struktur: instytucji, form, konwencji i dystansów”¹⁵⁷. Zresztą kategoria karnawalizacji także pochodzi od Bachtina, który posługiwał się nią w *Twórczości Franciszka Rabelais'go...* wielokrotnie.

„Skarnawalizowane uczestnictwo w kulturze” było udziałem większości ruchów i społeczności alternatywnych. Wrocławskie happeningi zainspirowały do podobnych działań grupy w większości dużych miast w Polsce. Członkowie zaprzyjaźnionej z Pomarańczową Alternatywą grupy Luxus inspirowali się popkulturą, swoim sposobem działania naśladowali rock'n rollowe zespoły muzyczne; ich wernisażom towarzyszyły koncerty, akcje artystyczne odbywały się

155 Wojciech Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 10.

156 Tamże, s. 10.

157 Tamże, s. 11.

w niezobowiązującej atmosferze studenckiej farsy. Fydrych umieścił ten kolektyw w szerszym nurcie studentów wrocławskiej PWSSP, eksplorujących style punk i reggae, eksperymentujących z używkami takimi jak „marihuana, haszysz i grzybki halucynogenne, łąkówka pospolita”¹⁵⁸, zafascynowanych rastafarianizmem. Ciesielska pisała, że Luxus

ciągnął za sobą, gdzie tylko się dało, całą tę hałaśliwą menażerię typów ludzkich, naznaczając swoje istnienie iście Fellininiowską ekspresją, pełną jarmarczności, hałaśliwej amatorszczyzny, rozgardiaszu autentycznego życia stworzonej przez siebie subkultury¹⁵⁹.

Jest w tym barwnym opisie dużo życzliwej przesady, niemniej adekwatnie oddaje on atmosferę wystąpień artystycznych grupy, która – według tej samej autorki – „zawłaszczała” tymczasowo galerie, czyniąc z nich miejsca wspólnego, radosnego święta i afirmacji aktu twórczego. Artyści i artystki Luxusu stosowali na mniejszą skalę te same zabiegi, które w kilkutyśięcznych happeningach realizowała Pomarańczowa Alternatywa. Mimo różnic stylistycznych między poszczególnymi członkami i członkiniami grupy ich twórczość łączyły eksplorowanie popkultury, trawestacje języka mass-mediów, nawiązania do prac Marcela Duchampa, Andy'ego Warhola i Josepha Beuysa. Artyści i artystki Luxusu dostrzegli w popkulturze bogactwo oddziałujących na zmysły, poruszających wyobraźnię motywów i symboli, do których dostęp był egalitarny i których zrozumienie nie wymagało wielkiego znawstwa. Dzięki tym cechom kultura popularna – amerykańskie kino gatunkowe, komiksy, kreskówki – stała się najważniejszym źródłem inspiracji, parafraz i cytatów w malarstwie, instalacjach i działaniach Luxusu, który wpisywał się w docierającą do Polski estetykę postmodernizmu. Regularnym bohaterem rysunków i szablonów Luxusu była Myszka Micki, a członek grupy Jerzy Kosalka zasłynął między innymi pracą *Cosalca* z 1986 roku, w której namalował butelkę coca-coli ze swoim nazwiskiem (z literami „c” zamiast „k”) zapisanym charakterystyczną czcionką w miejscu logotypu napoju. Inny członek Luxusu Paweł Jarodzki pastiszował przekazy reklamowe, malując w 1987 roku nagą kobietę na tle nieba i liści palmowych, stojącą nad banerem reklamowym coca-coli (sam obraz nosił tytuł *Coca-Cola*). W swoich instalacjach artyści Luxusu wykorzystywali rzeczy znalezione na śmietnikach, makulaturę i zabawki dla dzieci, z upodobaniem podnosząc zabawki i odpadki do rangi sztuki.

Na treściach zaczerpniętych z popkultury opierał się również „realizm subiektywny” Krzysztofa Skarbka, wrocławskiego malarza z tego samego pokolenia. Skarbek pastiszował socrealistyczne plakaty, tworząc przesłodzone obrazy w nastroju fantazji lub marzenia sennego. Wykorzystywał socrealistyczną, monumentalno-heroiczną formę, ale miejsce etosu pracy i walki

158 Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 37.

159 Jolanta Ciesielska, *Popowo i szokowo!*, [w:] *Luxus*, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, brak miejsca i daty wydania, brak paginacji.

o lepsze jutro wypełniał przyjemnościami drobnej konsumpcji (jazda samochodem, szklanka herbaty, lektura prasy). Za sprawą żywej, pstrokatej kolorystyki polskie krajobrazy ulegały odrealnieniu, a w warstwie diegetycznej stanowiły tło scen niczym z amerykańskich filmów. Rozszczelnianie formy sztuki propagandowej lat pięćdziesiątych zamiast spóźnionej, patetycznej demaskacji jej fałszu było typowym w kulturze alternatywnej zabiegiem stylistycznym zakorzenionym w skarnawalizowanej wyobraźni.

Rytualna kombustacja

Motywy baśniowe w kulturze alternatywnej (czapeczki krasnoludków, rysunki smoków na transparentach, zaklęcia „hokus pokus” wypowiedane podczas happeningów, odbijane na murach szablony z Kubusiem Puchatkiem albo Muminkami) wykorzystywane były dla uwydatnienia we własnym wizerunku pozytywnych cech kulturowo przypisywanych dzieciom: niewinności, naiwności, szczerości, skłonności do zabawy i niezrozumienia dla arbitralnych norm, porządków i konwencji. Za ich pomocą odsłaniano „sztuczność” świata „dorosłych” i rozbijano „powagę” panujących uniwersów symbolicznych władzy ludowej i solidarnościowej opozycji. Jednakże równie powszechne w kulturze alternatywnej były motywy i symbole katastroficzne. Odwołania do wojny, totalitaryzmu, biedy, katastrof ekologicznych, obecne w malarstwie, wierszach, piosenkach, manifestach, happeningach, na plakatach i szablونach, uwydatniały opresyjność i wrogość panującej rzeczywistości, opartej na przemocy, uprzedzeniach, hierarchii i kontroli.

Wbrew pozorom te dwa opozycyjne zbiory elementów symbolicznych spletały się ze sobą. W kulturach ludowych skarnawalizowane praktyki społeczne intensyfikowały się w momentach kryzysowych i schyłkowych. Lata osiemdziesiąte, a zwłaszcza ich druga połowa to bez wątpienia taki właśnie czas. W wyniku długotrwałej fatalnej sytuacji gospodarczej polskie społeczeństwo ulegało pauperyzacji, zbliżając się poziomem życia do ludności niektórych państw Trzeciego Świata. Stan wojenny stłumił masowe uczestnictwo robotników i inteligencji w ruchu „Solidarności” i innych organizacjach, cofnął ich osiągnięcia i przypomniiał o sile państwowego aparatu przemocy. Reakcją społeczną na te wydarzenia były trwające do końca dekady powszechna apatia, postawy rezygnacji i eskapizmu oraz utrata zaufania do rządzących. W tym kontekście wielu artystów sięgało po dosadne środki ekspresji, by za ich pomocą wyrazić gniew, strach i frustrację.

W dramatyczny sposób uczynił to Jerzy Truszkowski w pracy video art *Pożegnanie Europy* z 1987 roku. Na początku nagrania widać tylko fragmenty złotego krzyża w wypełniających niemal cały plan zbliżeniach. Następnie krzyż okazuje się leżeć na zielonkawej marynarce, w sąsiedztwie złotego okręgu z wpisaną w środek literą „A”, zaś w tle bezimienna dłoń maluje sprayem

schematycznego, nazistowskiego orła. Obok siebie znalazły się zatem główny symbol chrześcijaństwa, znak anarchizmu i godło państwowe III Rzeszy. Chwilę później te same symbole pojawiają się ponownie, lecz marynarkę zastąpiła marynarska bluza z przypiętą pięcioramienną gwiazdą. W kolejnym ujęciu kadr wypełnia męski tors w tejże bluzie; w dekolcie, na nagim ciele, poniżej zawieszanej na szyi złotej figurki Chrystusa, mężczyzna ostrym nożykiem wycina sobie pięcioramienną gwiazdę. Gdy kamera odjeżdża, okazuje się, że mężczyzną tym, ze złotym orłem naszytym na rękawie i ideogramem anarchizmu na barku, jest sam Truszkowski. W wojskowej czapce (tym razem z polskim orłem i ponownie – pięcioramienną gwiazdą), długich włosach i z imponującymi wąsami odwraca się do obiektywu po namalowaniu sprayem na ścianie kolejnego anarchistycznego znaku. Nowe ujęcie prezentuje Truszkowskiego już bez bluzy, ale wciąż w czapce, gdy wycina sobie – tym razem na czole – znak krzyża. W ostatniej minucie krótkiego filmu wszystkie znaki i symbole pokazane są zgromadzone obok siebie; po bohaterze zostały wśród nich dwie niewielkie kępki włosów. Dynamika obrazu polega na zbliżeniach i odjazdach kamery, a w tle słychać przetworzony mechanicznie głos, powtarzający słowa „Ameryka” i „Europa”. Zestawienie ze sobą tak różnych znaków i symboli oraz naniesienie ich na ciało poprzez wykreślenie ich ostrzem na skórze stanowiło znacznie więcej niż protest przeciwko służbie wojskowej, którą artysta zaczął wypełniać dzień później. Miało raczej zobrazować, jak dalece rozmaite ideologie i światopoglądy ingerowały w egzystencję pojedynczego człowieka, dosłownie wrzynając się w jego ciało. Gest naruszenia własnej somatycznej integralności nie był przecież właściwie gestem sprzeciwu, lecz odsłonięciem mechanizmu, wobec którego sprzeciw rzadko był bezskuteczny.

27 stycznia 1989 roku Ewa Bloom Kwiatkowska, łódzka artystka związana z alternatywnym obiegiem kultury wspólnie ze Sławomirem Kosmyńką zorganizowała akcję *Himmel uber Stadt*, czyli *Niebo nad miastem*. Wydarzenie odbyło się na pustym, nieistniejącym już placu przy ulicy Nawrot 13 w Łodzi. Bloom Kwiatkowska zgromadziła tam wszystkie swoje dzieła: obrazy, instalacje i wielkogabarytowe obiekty, a następnie okrażała je ze świecą i podpałała. Oprawę muzyczną, jeśli można tak to nazwać, zapewniali Wiktor Skok, Sławomir Walinowicz i Piotr Złoński, grając, a w zasadzie hałasując odpowiednio na: metalowej beczce, drewnianej skrzyni i zdezelowanym akordeonie. „Polane pastą do podłóg symbole zdychających systemów, paliły się jak suchy las świerkowy“, wspominała artystka. Akcję zakończyło turlanie się szesnastoletniego wówczas Skoka wraz z beczką wśród dogasających zgłiszczy sztuki. Obserwowała to wszystko liczna publiczność, wśród której znaleźli się twórcy i animatorzy życia kulturalnego, między innymi fotografik Robert Laska, krytyczka Jolanta Ciesielska, muzyk Marcin Pryt, artyści Wojciech

Olejniczak, Andrzej Miastkowski, Andrzej Paruzel, Józef Robakowski. Ten ostatni zarejestrował całą akcję na filmie.

Cztery lata później, w 1993 roku, Zbigniew Sajnog, znany wówczas poeta i konferansjer, niekwestionowany lider trójmiejskiej intermedialnej grupy Totart (występującej też pod wieloma innymi nazwami), spalił zgromadzone w jego domu archiwum grupy – większość dokumentacji jej działań. Wydarzenie to nie miało charakteru publicznego, było indywidualnym gestem w zamkniętym mieszkaniu. Tak opisywał je później inny członek Totartu Paweł Konnak:

W styczniu 1993 roku Zbigniew dokonał dramatycznej akcji destrukcyjnej, podczas której ze swojego mieszkania wypełnionego tysiącami książek, dziesiątkami tysięcy maszynopisów własnych dzieł i dzieł zaprzyjaźnionych twórców, część wyrzucił przez okno, część spalił jako dzieło szatańskie, część powyrzucał na śmietnik¹⁶⁰.

Manifestacyjne wystąpienie Bloom Kwiatkowskiej – rytualne spalenie, czyli kombustacja, jak sama mówiła – nie wywołało reakcji, jakiej artystka oczekiwała. Mimo zebrania się szerokiego grona na placu tego wieczoru, radykalny gest nie spotkał się z większym odzewem, nie licząc zaniepokojonych niecodziennym zbiegowiskiem milicjantów i tajniaków. Artystka wspominała, gdy rozmawialiśmy w 2011 roku:

Uważaliśmy wtedy, mając te dwadzieścia kilka lat, że trzeba zrobić coś radykalnego. Sławek napisał te manifesty, ja spaliłam obrazy i obiekty i tak to się stało. Oczekiwałam, że po tym geście powinno coś nastąpić, ale nic się nie stało¹⁶¹.

Działanie Sajnoga było wielokrotnie komentowane, ale zawsze przez pryzmat jego konwersji religijnej: przystąpienia do sekty „Niebo” prowadzonej przez popularnego uzdrowiciela Bogdana Kacmajora. Od tego czasu Sajnog skoncentrował się na życiu religijnym i wraz z kilkudziesięcioosobową grupą członków „Nieba” zamieszkał w Majdanie Kozłowieckim pod Lubartowem. Zerwał z wszelką wcześniejszą aktywnością, zakazał też publikacji swojej twórczości. 1993 rok uważa się często za koniec istnienia Totartu, mimo że pozostali członkowie grupy intensywnie współpracowali ze sobą jeszcze przez kilka lat. Dopatrywano się u Sajnoga schizofrenii lub innych chorób psychicznych. Sensacyjności tej historii dodał redaktor naczelny literackiego czasopisma „Brulion” Robert Tekieli, który po własnym nawróceniu na katolicyzm oskarżył Totart – grupę, którą wcześniej bardzo promował – o praktyki satanistyczne. „Najnormalniejsze satanistyczne jazdy” – kwitował redaktor „Brulionu” występy swoich kolegów w artykule *Przekraczanie* z 1995 roku¹⁶².

Wraz z akcją *Niebo nad miastem* Bloom Kwiatkowska zerwała współpracę z łódzkim środowiskiem alternatywnym, którego była jedną z ważniejszych postaci przez całe lata

160 Paweł „Końjo” Konnak, *Wyrwał się nam spod kontroli*, „Kartki” 12/1996, podaję za: „Brulion” 28/1996, s. 154.

161 Ewa Bloom Kwiatkowska, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Łódź, wrzesień 2011.

162 Por. Robert Tekieli, *Przekraczanie*, „Brulion” 27/1995, s. 188.

osiemdziesiąte, od powstania Niezależnego Zrzeszenia Studentckiego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. „Jak zostało to spalone, to ucieliśmy radykalnie działania, współpracę. To było w styczniu 1989 roku, zamknięcie tych pięcioletnich naszych działań” – opowiadała¹⁶³. W trudnych warunkach transformacji zwróciła się ku aktywnościom, które zapewniały zaspokojenie potrzeb finansowych. Zajmowała się więc głównie tworzeniem scenografii do spektakli teatralnych, przygotowywała też kampanie reklamowe. Wobec dramatycznej rzeczywistości społeczno-ekonomicznej i zniechęcającej ją tendencji upolityczniania sztuki przyjęła postawę obserwatora. Do twórczości plastycznej wróciła dopiero w 2005 roku cyklami obrazów *Idee i Maski* oraz *Księga Kronik*.

Sajnóg przeżył w sekcie ponad dziesięć lat, mimo uciążliwych problemów finansowych grupy, kolejnych skandali i rozłamów. Przybrał nowe imię, w 1996 roku udzielił ostatniego do tej pory wywiadu prasowego – wraz z Kacmajorem rozmawiał z Tekielim na łamach „Brulionu” nr 28 – i ogłosił śmierć Sajnoga. Wreszcie, w maju 2000 roku został uśmiercony medialnie. Wówczas to pod lasem w pobliżu owianego złą sławą „białego domu” Kacmajora w Majdanie, czyli siedziby sekty, znaleziono zwłoki mężczyzny z podciętymi przegubami i gardłem. Policja ustaliła, że rozkładające się już ciało należało właśnie do poety, a w ślad za nią ogłosiła to wysokonakładowa prasa. Dopiero badania daktyloskopijne obaliły tę hipotezę. Sajnóg mieszka dziś znów w Gdańsku, gdzie kontynuuje – już samodzielnie – swoje poszukiwania biblijne, w 2013 roku zebrane w książce *Odzyskiwanie rozumu*, opublikowanej na blogu zbigniewsajnog.wordpress.com¹⁶⁴. Autor zamieścił na swoim blogu również pierwsze – po blisko dwudziestu latach – publiczne opinie o działalności Totartu.

Motywacje i konteksty decyzji

Przed akcją *Himmel uber Stadt* prace Bloom Kwiatkowskiej znajdowały się w nieoficjalnej i niedotowanej galerii Chaos Faza 3 w podziemiach łódzkiego „Manhattanu”, czyli skupiska wysokich bloków w centrum miasta. Galeria powstała rok wcześniej i właśnie kończyła swoją działalność. Miejsce, pierwotnie przeznaczone na garaże, formalnie należało do domu kultury. Odbywały się tam różnorodne imprezy o charakterze alternatywnym wobec oficjalnych propozycji kulturalnych. Korzystając z inercji administracji, Bloom Kwiatkowska i Kosmynka wynajęli piwnice na pracownie artystyczne; tak powstała galeria Chaos Faza 3, w której oprócz Kosmynki swoją twórczość prezentował między innymi Wojciech Olejniczak z Poznania. Wokół Chaos Faza 3

163 Ewa Bloom Kwiatkowska, rozmowa własna, dz. cyt..

164 Zbigniew Sajnóg, zbigniewsajnog.wordpress.com, dostęp: 30.07.2014.

skupiła się grupa twórców i aktywistów alternatywnych nie tylko wobec oficjalnych nurtów w sztuce, lecz również wobec nieco wcześniej ukonstytuowanego łódzkiego podziemia artystycznego. Działalność galerii zwróciła uwagę władz domu kultury, które uznały, że należy funkcjonowanie miejsca sformalizować, na co artyści nie przystali; woleli swoje prace wynieść i spalić. Akcja miała więc dość prozaiczne uzasadnienie, symbolicznie kończąc działalność Chaos Faza 3. Ale miała też inne przyczyny.

Wspomniałem, że Bloom Kwiatkowska wiązała z wydarzeniem na Nawrot 13 duże nadzieje. Nie chodziło bynajmniej o poklask krytyków czy zainteresowanie kuratorów. Gęsty od symboliki akt zniszczenia stanowił apel do własnego środowiska: młodych, niezależnych artystów. Twórczyni ze zdumieniem dostrzegła w tamtym okresie powszechny „pęd do kariery”, jak sama powiedziała. Choć kluczowe wydarzenia polityczne: wybory do sejmu kontraktowego i upadek muru berlińskiego miały nastąpić dopiero kilka miesięcy później – odpowiednio w czerwcu i wrześniu 1989 roku – zmiany na rynku sztuki pojawiły się już wcześniej. Zachodnie galerie sztuki, od dłuższego czasu zainteresowane twórczością zza żelaznej kurtyny, zaczęły intensywne poszukiwania i zakupy na tym świeżo otwartym na Zachód obszarze. Bloom Kwiatkowska zauważyła, że wielu dotychczas nonkonformistycznych twórców, dostrzegając tę okazję, błyskawicznie zwróciło się w stronę rynku, sprzedając za granicę swoje prace w nadziei na zdobycie prestiżu i osiągnięcie sukcesu finansowego:

Nastąpiło nieprawdopodobne ciśnienie u naszych kolegów malarzy, by robić kariery. Wcześniej mieliśmy poczucie, że owszem, jesteśmy w opozycji do naszej łódzkiej opozycji artystycznej, ale mieliśmy związki z kolegami. Wszystko było oparte na zasadzie mitu romantycznego: nie ma znaczenia, jakimi środkami, ale wyrażamy razem coś, co jest ważne dla naszej grupy czy naszego pokolenia. Jak się zaczęły te wyścigi do kariery, niektórzy sprzedawali jeszcze nienamalowane obrazy, takie słyszeliśmy historie o kolegach z Gdańska i Warszawy w 1989 roku. Taka presja nastąpiła. Uznałam, że nie będziemy brać w tym udziału, nie będę w tym uczestniczyła¹⁶⁵.

Bloom Kwiatkowska i Kosmynka odczuwali silną osobistą więź ze swoją twórczością. Sprzedaż prac, powstałych w trudnych i niebezpiecznych okolicznościach poza oficjalnymi lub opozycyjnymi strukturami, wydawała się parze młodych artystów nie do pomyślenia. Woleli zrezygnować z uprawiania sztuki, niż zgodzić się na jej komercjalizację i instytucjonalizację. Artystka przyznawała w rozmowie ze mną: „jak się to robiło ze skrajnym zaangażowaniem, z gorącą głową i całym sercem, to ciężko potem było myśleć, że mam teraz to sprzedawać, że sprzedam *Kominy* czy *Sen architekta*, no jak? Trzeba było zrobić coś skrajnie radykalnego”¹⁶⁶. Spalenie obrazów i obiektów było sprzeciwem wobec podporządkowania się prawom

165 Ewa Bloom Kwiatkowska, rozmowa własna, dz. cyt.

166 Tamże.

wkraczającego do Polski światowego rynku sztuki. Było też wezwaniem skierowanym do innych artystów wywodzących się z kręgów niezależnych, a dotyczącym środowiskowej solidarności i wierności deklarowanym uprzednio ideałom. Wezwanie to pozostało bez odpowiedzi, choćby negatywnej. W latach dziewięćdziesiątych artyści z kręgu Chaos Faza 3 zajęli się zleceniami użytkowymi i komercyjnymi, lub zgoła zaprzestali twórczości.

Również Sajnóg apelował do swoich przyjaciół z Totartu i pokrewnych środowisk o zawrótanie z drogi, którą uważał za błędną. W latach 1989-1993 panował szczególny czas w krótkiej, ale burzliwej historii trójmiejskiej grupy. Podczas Hyde Parku – imprezy organizowanej przez RSA i WiP – 14-19 lipca 1989 roku w Lubieszewie pod Drawskiem Pomorskim, Sajnóg i inny z głównych totartowców, Konnak, poznali Tekielego, który od niedawna otwierał swoje młodoliterackie czasopismo na kulturę alternatywną. Tekieli, zafascynowany Totartem, zaczął na łamach „Brulionu” promować grupę, a zwłaszcza jej poetycką frakcję Złali Mi Się Do Środka. Redaktor „Brulionu” wydawał też tomiki poetyckie członków Totartu: Dariusza „Brzóska” Brzósiewicz, Artura „Kudłatego” Kozdrowskiego i „Lopeza Mausere”, czyli Wojciecha Stamma. O samym Sajnógu jako poecie stało się głośno, gdy w „Brulionie” nr 16 został opublikowany jego wiersz *Flupy z pizdy*:

– mam flupy – usłyszałem
od dziewczyny i myślę: co?
– co? – pytam
– no, leci mi z pizdy¹⁶⁷.

Utwór ten krytycy zgodnie okrzyknęli skandalicznym i niegodnym miana literatury; odtąd tytuł wiersza i nazwisko Sajnóga funkcjonowały jako metonimie złego smaku, grafomaństwa i wulgarności.

W latach 1990-1991 Sajnóg prowadził własną rubrykę we współredagowanym przez Tekielego „Tygodniku Literackim”. Czynnie uczestniczył w podejmowanych przez Totart działaniach na rzecz konsolidacji środowisk alternatywnych, między innymi był redaktorem naczelnym pisma „Metafizyka Społeczna” wydawanego przez Fundację Otwarte Atelier z pomocą gdańskiego Urzędu Miasta. Choć ukazał się tylko jeden numer „Metafizyki Społecznej”, Fundacja Otwarte Atelier, założona przez Grzegorza Klamana i totartowców, nadal działała na rzecz integracji artystów alternatywnych Trójmiasta, współorganizując na przykład Gdańskie Dni Niezależnych, duże wydarzenie artystyczne w październiku 1992 roku. W 1993 roku, tuż przed ostateczną konwersją, Sajnóg pojawiał się jako konferansjer w programie *Dzyndzylyndzy, czyli bruLion TV* przygotowywanym przez innych twórców Totartu, a produkowanym dla telewizji

167 Zbigniew Sajnóg, *Flupy z pizdy*, „Brulion” 16/1991, s. 63.

publicznej przez Tekielego. W tym czasie coraz więcej uwagi poświęcał poszukiwaniom religijnym, miał częste wizje. Uporczywie przekonywał przyjaciół do prawdziwości swoich widzeń i zgubności życia areligijnego. We wspomnianym wywiadzie z 1996 roku wspominał:

Wtedy to było dla mnie bardzo żywe, wtedy było to coś, co przeżywałem i wtedy starałem się to powiedzieć innym. Spotykałem się ze znajomymi, zapraszałem ich, chciałem im opowiedzieć: słuchajcie, to się działo, to się działo, kurde, nie wiem, o co chodzi. Przy stanach takich wizji czy odjazdu starałem się to zapisywać, myśląc, że mnie może szlag trafi, ale przynajmniej dla innych będzie to jakąś przestroga, jakąś nauką. Ale później wiedziałem, że trzeba to zniszczyć, to zniszczyłem. Moje wejścia w robienie programów telewizyjnych np. w *brulionie*, czy w radiowych – myślałem w taki sposób: będę się starał zrobić coś dobrego, będę się starał zrobić coś dobrego i czułem jednocześnie coraz większą samotność w tym. Taki coraz większy brak kontaktu z tymi, z którymi pracowałem [...].

Przy robieniu tych rzeczy widziałem coraz mniej miejsca dla siebie, chodziłem do tej telewizji, ale widziałem dookoła kompromis, że nawet kiedy chcę zrobić coś, co uważałem wtedy za dobre, czy jakieś tam sprawy z ekologią związane. No to kolejny dowód. Po co opowiadać¹⁶⁸.

W rozmowie, z której pochodzi ten cytat, Sajnóg opisywał swoje wizje, dziwne stany psychofizyczne, jakim ulegał, znaki, które wyczytywał w otoczeniu, w przypadkowych sytuacjach w domu lub na ulicy. Pierwsze z nich – trójkąty i światła na niebie nad Gdańskiem – zobaczył już w 1985 roku, a więc nawet przed założeniem Totartu. Wtedy też po raz pierwszy spotkał się z Kacmajorem. Widzenia nasiliły się w 1989 roku; już wtedy Sajnóg zaczął palić wiersze i rysunki członków Totartu. Pomocy dla swoich problemów szukał nie w medycynie, do której był bardzo nieufny, lecz w ezoteryce i religijności. Uczęszczał na kurs psychotroniczny Lecha Stefańskiego, próbował odnaleźć się w katolicyzmie, mimo awersji, jaką żywił do jego instytucji. Coraz częstsze stawały się też kontakty z Kacmajerem, u którego spędzał początkowo po kilka dni, potem kilka tygodni. Kiedy indziej tygodniami leżał beczynn timer domu. Głośne stało się wyznanie Sajnóga o tym, jak szedł pomodlić się do kościoła: „...widziałem jak zwierzęta na mnie reagują, jak uciekają przede mną ptaki, gołębie, jak psy na mnie się rzucali”¹⁶⁹.

Dziennikarka „Polityki” Ewa Winnicka sugerowała, że pogorszenie się stanu Sajnóga u progu nowej dekady miało związek z rozpadem grupy przyjaciół, dla których sam był guru:

Tymon odchodzi z „Miłością”. Lopez emigruje do Niemiec, Paulus do „Gazety Morskiej”, Artur Kudłaty Kozdrowski do dziewczyny w Warszawie. Do Berlina wyjeżdża Ela, długoletnia narzeczona Sajnóga¹⁷⁰.

Rozpoczęcie indywidualnych karier, regularnej pracy lub ogólniej ustabilizowanego życia przez przyjaciół nie mogło wpłynąć dobrze na coraz bardziej zagubionego Sajnóga. Starszy od reszty grupy o mniej więcej dziesięć lat, czuły, dobroduszny, troskliwy, był przez nich traktowany

168 Bogdan Kacmajor, Kalina Petrus, Zbigniew Sajnóg, *Gołębie uciekały, psy się na mnie rzucali*, rozm. przepr. Robert Tekieli, „Brulion” 28/1996, s. 136-137.

169 Tamże, s. 136.

170 Ewa Winnicka, *Jak odchodził Zbigniew S.*, [w:] „Polityka” 43/2000, s. 100.

niemal jak ojciec, co powodowało w nim poczucie odpowiedzialności za całe środowisko. „Guru” Totartu, jak mówiono i pisano, u którego młodzi koledzy szukali schronienia, rady czy empatii, sam miał poważne kłopoty, z którymi jednak wołał się nie zdradzać, co z kolei wyjaśnia, czemu pozostali totartowcy nie potrafili mu pomóc: zbyt późno dowiedzieli się o wewnętrznych zmaganiach Sajnóga. Konnak tłumaczył:

...no niestety już od roku 1991 miał duże kłopoty z sobą, których my początkowo nie rejestrowaliśmy, ponieważ on nie był jednostką specjalnie podatną jeżeli chodzi o uzewnętrznianie swoich dramatów metafizyczno-egzystencjalnych. Do dziś nie wiem, jak to się stało, że Zbyszek wyrwał się nam spod kontroli. Przeżywając dramaty na linii Kosmos-On-Bóg-Wszechświat, popadł w ewidentną paranoję [...] ¹⁷¹.

Oddalanie się przyjaciół i rozpad artystycznego kolektywu, nigdy zresztą ni sformalizowanego i ni określonego personalnie, dwa procesy silnie podkopujące osobowość Sajnóga, były nieuchronne, ponieważ wymuszone wiekiem (twórca miał wówczas około trzydziestu lat) i niełatwą sytuacją ekonomiczną początków transformacji gospodarczej, w której trzeba było imać się rozmaitych prac, nieraz dalekich od kontestacyjnych ideałów. Sajnóg mógł tego psychicznie nie wytrzymać; do zrozumienia jego przemiany nie trzeba sięgać po pojęcia ze słownika psychiatrii, jak czyniło wielu komentatorów. Zwróciłem już uwagę, jakim niesmakiem napawała Sajnóga praca w telewizji (były plany, by został kierownikiem literackim programów Tekielego), zmuszająca do ciągłych kompromisów i dostosowania się do reguł rządzących tak rozbudowaną instytucją. Równie obrzydliwe były dla Sajnóga wykonywanie korekty książki pornograficznej, przeprowadzenie wywiadu z „Ciccioliną”, albo plany założenia knajpy, o czym mówił w tej samej rozmowie. W liście do redakcji „Najwyższego Czasu” z 2012 roku Sajnóg rekonstruował swoje nastawienie wobec przemian początku lat dziewięćdziesiątych i losów przyjaciół:

Gdy w Polsce „zachodziły rewolucyjne zmiany”, w naszym środowisku, po paru otrzeźwieniach zapanował nastrój emigracji. Sam byłem tym wstrząśnięty, myślałem: to wprost niesłychane, to jakby w 1918 pakować się do wyjazdu! Tak to w t e d y rozumiałem ¹⁷².

Te wszystkie zdarzenia traktowane jako uderzenia losu lub znaki od Boga doprowadziły Sajnóga do radykalnej decyzji spalenia swojej wcześniejszej twórczości. Poeta zniszczył zresztą nie tylko archiwalia Totartu, lecz wszystko, co wydało mu się nieprawomyślne:

Tak, chodziłem po domu, brałem młotek, wyciągałem kasety i rozbijałem na kowadle, luźniej mi się robiło. I później znowu lęk, to puściłem *Sex Pistols*, brałem i rozbijałem. Tak, puściłem *Sex Pistols* i zastanowiłem się, co oni tak właściwie śpiewają: *I'm the antyChrist* – jestem anarchistą, jestem antychrystem. Nie raz tak tego słuchałem i nie zwracałem na słowa uwagi i zaraz jak tylko się

171 Paweł „Końjo” Konnak, *Wyrwał się nam...*, s. 154.

172 Zbigniew Sajnóg, *List do redakcji „Najwyższego Czasu”*, wiosna 2012, rozstrzelanie autora, [w:] zbigniewsajnog.wordpress.com, dostęp: 30.07.2014.

zorientowałem, co to właściwie jest, zaraz to pod młotek poszło¹⁷³.

Znamienne, że w relacji Sajnóga trwający podówczas sztorm na Bałtyku nie był tłem wydarzeń, lecz ich alegorią: nad morzem miała się toczyć realna walka dobra ze złem o duszę przywódcy Totartu, walka rozgrywana także w jego ciele, ponieważ wedle jego własnej opowieści, miały mu rosnąć rogi. Równie znamienne jest to, w jakich okolicznościach dokonało się publiczne ogłoszenie konwersji przez Sajnóga: w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, gdzie Sajnóg miał wygłosić prelekcję na temat sztuki współczesnej. Zamiast wykładu o sztuce, wobec publiczności złożonej w dużej mierze z anarchistów oraz undergroundowych artystów i animatorów wyznał swoją żarliwą wiarę w Boga i Jezusa Chrystusa, co spotkało się przede wszystkim z szyderstwami lub obojętnością. Niedługo po tym wydarzeniu, niezrozumiany przez przyjaciół Sajnóg przeniósł się do Majdanu Kozłowieckiego.

Diagnozy kondycji człowieka nowoczesnego

Historie spalenia własnej twórczości przez Ewę Bloom Kwiatkowską i Zbigniewa Sajnóga mają parę punktów wspólnych, jak również liczne odmienności. Do tych wspólnych chciałbym dodać jeszcze jeden: jest nim stale powracający temat totalitaryzmu i Zagłady, obecny także w wielu innych pracach stworzonych w przedostatniej dekadzie XX wieku. Interesuje mnie w tym wypadku nie tyle to, co artyści mieli do powiedzenia o wojnie, Zagładzie czy reżimach totalitarnych, ile to, dlaczego akurat do tych kwestii się odwoływali i w jaki sposób poprzez odniesienia do nich artykułowali problemy swojego świata przeżywanego.

W sztuce Bloom Kwiatkowskiej zagrożenie totalitaryzmu pojawiała się wielokrotnie, właściwie już od czasów, gdy była studentką – w 1984 roku początkująca artystka chodziła po ulicach Łodzi w płaszczu z nadrukami pistoletów maszynowych. W 1987 roku przeprowadziła akcję *Moja wojna* na terenie fabryki w Skokach pod Poznaniem: wykonała trzy tekturowe czołgi, w które weszli jej koledzy, sama zaś kierowała ich manewrami. Dzieła, które spłonęły na placu Nawrot 13, to obrazy z cyklu *Oni*, przedstawiające tłumy ludzi, oraz obiekty nawiązujące do architektury totalitarnej. Przedstawienia mas ludzkich, grupy anonimowych postaci były dla twórczyni alegorią zniewolenia i zaniku jednostki w łatwej do manipulacji wyalienowanej zbiorowości. Obiekty pod wymownymi tytułami: *Wola mocy*, *Przejście*, *Sen architekta* były dużych rozmiarów tekturowymi bramami, swoim kształtem nawiązującymi do monumentalnych portali, portyków zamków i pałaców oraz bram triumfalnych wznoszonych na cześć armii zwycięskich imperiów. Te elementy architektoniczne były często wykorzystywane w budownictwie

173 Bogdan Kacmajor, Kalina Petrus, Zbigniew Sajnóg, dz. cyt., s. 135.

w systemach totalitarnych, niezależnie od ich ideologicznej proveniencji. Bloom Kwiatkowska zapamiętała, że zbierając na śmietnikach tekturę do wykonania swoich prac, czuła się niczym bezdomny: „zrobiłam je z tektury, co też było istotne, że ze śmietnika woziłam jak kloszard na wózku tę tekturę”¹⁷⁴. Stąd symbolika bramy triumfalnej ulegała przenicowaniu: obiekty były budowane nie przez wiwatujących obywateli, lecz przez kloszarda, w dodatku z wyjątkowo nietrwałego i nieszlachetnego materiału, bez zdobień i ornamentów. W ten sposób podważone i wykzione zostało także bohaterstwo tych, których odpowiednie budowle miały czcić i upamiętniać: „taka prześmiewcza apoteoza bohaterstwa”¹⁷⁵. Inne obiekty przedstawiały kominy, na przykład najeżony kolcami komin *Towarzysz Herr XI* lub komin *Obelisk*, z namalowanymi na swoich bokach ekspresyjnymi twarzami, jakby wyłaniającymi się z jego ścian. Te prace odnosiły się wyraźnie do kominów krematoryjnych w obozach zagłady, zdaniem artystki będących, jako fabryki śmierci, poniżeniem etosu pracy. Podobnie niepokojący był *Sen architekta* – surowa bryła złożona z dwóch czworobocznych filarów podtrzymujących podobne do nich prostopadłościany, które z kolei połączone zostały kolumną w kształcie odwróconego ostrosłupa.

Tematykę zagrożeń ze strony totalitaryzmu podejmował w swoich pracach także Kosmyńska. Chyba najdobitniej dał temu wyraz w swoich manifestach. W *Chaos Faza 3* z 1987 roku pisał:

Gdy dymią krematoria sztuki, gdy płoną kominy religii – na skałach, kamieniach miasta – molocha rysując swoją duszę, odkrywam swoją jaźń. Wola mocy przekonuje mnie, że racjonalizm to maskarada. Moje malarstwo naskalne, wśród betonu, gilotyn, krzyży kominów i mostów, wytycza moją wyspę utopię.

[...].

Architekci to twórcy więzień. Między dworcem a cmentarzem budują krematoria, wieże i muzea – barykady strumieni świadomości. Opium to rewolucja dla inteligencji. Bioarchitektura mózgu traci proporcje i strukturę. Wymaga amputacji i wybrzeń. Magazyny pamięci płoną ogniem amnezji i szaleństwa. Płonące miasto traci swą funkcję na rzecz siły emocjonalnej. Artysta zamordowany nie robi nic więcej. Kiedy przestanie być buntownikiem, stanie się najemnikiem¹⁷⁶.

Podobny wydźwięk ma manifest *Wojna obrazów*, towarzyszący akcji *Himmel uber Stadt*:

Trwa wojna obrazów w umysłach, na ulicach, w muzeach. Płoną obrazy, tak jak kiedyś płonęły książki. Amnezja. Obrazy przeciwko obrazom. Wiersze przeciw wierszom. Krew jest czarna. Malarstwo nihilistyczne. [...]. Malarstwo ciemności. W kanałach, bunkrach, podziemiach, sztolniach i grotach. Każdy kolor jest tym samym kolorem.

[...].

Kiedy dyspozycyjni, oswojeni artyści wypróżniają się błogo w muzeach i salach galerii, twórca uliczny dokonuje ostrych wyborów, ryzykuje i ponosi odpowiedzialność. Szablon, obraz, ryt zrobiony na ścianie ulicy, żyje wraz z nią. Niesiony oczami ludzi posiada istotną wagę faktu artystycznego. Wszystko jest

174 Ewa Bloom Kwiatkowska, rozmowa własna, dz. cyt.

175 Tamże.

176 Sławomir Kosmyńska, *Chaos Faza 3*, [w:] *L-Und. Łódzka Scena Podziemna 1985-1995. Obowiązkowy appendix*, Łódź 2011, s. 14.

symbolem. Metaforą. Kodem. Poezją. Za dużo kłamstw. Za dużo słów. Fanatyzm. Plagiat. Nacjonalizm. Uniesienie. Aplauz. Faszyzm. Chaos¹⁷⁷.

W obu manifestach został wyrażony sprzeciw wobec instytucjonalizacji twórczości, wprężenia zdolności kreacyjnych w dehumanizujące tryby polityki i ideologii, nie tylko w praktyce sztuki propagandowej, lecz także w jakiegokolwiek współpracy między artystą a panującym reżimem. Łatwo uchwycić wymiar polemiczny tego protestu wobec nieco starszych łódzkich artystów z kręgów neoawangardowych, których prace, nawet jeśli pozostające poza oficjalnym obiegiem, nie miały postulowanego tu radykalnego wymiaru demaskatorskiego. Przeciwwstawiony im jest twórca uliczny, działający bez instytucjonalnego, finansowego czy estetycznego zabezpieczenia, ingerujący w rzeczywistość, a w związku z tym obciążony odpowiedzialnością. Kosmynka opowiadał mi w 2011 roku: „Wiele prac, które robiłem, powstawało w skrajnych warunkach, to znaczy bez demokratycznej wymiany, nie było przestrzeni publicznej, to była absolutnie obca przestrzeń”¹⁷⁸. Rzeczywiście, Kosmynka i Bloom Kwiatkowska odbijali szablony na łódzkich murach, a także ustawiali tam gigantyczne obiekty (bramy i kominy), przez co spotykali się z szykanami ze strony aparatu bezpieczeństwa. Jednocześnie czuli na sobie odpowiedzialność za grupę młodszych kolegów, jaka utworzyła się wokół Chaos Faza 3. Bloom Kwiatkowska opowiada:

Następowała swoista identyfikacja, utożsamianie się naszych młodszych kolegów z tym, co my robiliśmy. Wiktor Skok przez kilka lat był stałym gościem w naszym domu. On miał szesnaście lat, jak poznał Sławka, właśnie na jakimś koncercie. Przychodził, książki oglądał, te Sławka gazety, te klejone kolaże. Pytał się: „A jak drukujesz na powielaczu swoje rzeczy? A jak to wygląda?”¹⁷⁹.

Treść manifestów Kosmynki, choć niejasna bez kontekstu środowiskowego, nie dawała się jednak do niego sprowadzić. Wyrażała przekonanie, że epoka rządów totalitarnych nie zakończyła się wraz z II wojną światową, lecz trwa nadal. „Krematoria sztuki” i „kominy religii” dymią i płoną tu i teraz, to znaczy w Łodzi końca lat osiemdziesiątych, miasta-molocha, w którym „twórcy więzień”, czyli architekci, wciąż „budują krematoria, wieże i muzea”, będące przestrzeniami zniewolenia, inżynierii społecznej. Bloom Kwiatkowska twierdziła, że w jej domu rodzinnym dużo mówiło się o czasach wojny, ale wyjątkowe wrażenie zrobił na niej telewizyjny dokument z Auschwitz, na który trafiła przypadkowo po powrocie ze szkoły, jako dziesięcioletnia dziewczynka. Obrazy wojny i zagłady docierały do niej już od dzieciństwa, w sposób zapośredniczony, przez co, być może, jeszcze bardziej wymowny, ponieważ ujawniający ideologiczną manipulację: zapamiętany przez nią dokumentalny zapis z Auschwitz miał służyć politycznej dyskredytacji Niemiec i apoteozie Związku Radzieckiego. Wchodząc w dorosłość,

177 Tegoż, *Wojna obrazów*, tamże, s. 14.

178 Sławomir Kosmynka, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Łódź, wrzesień 2011.

179 Ewa Bloom Kwiatkowska, rozmowa własna, dz. cyt.

Bloom Kwiatkowska odkrywała ideologiczny charakter edukacji instytucjonalnej na wszystkich jej etapach: „dorastaliśmy w systemie totalitarnym, że nas tym karmiono w szkole, w czasie edukacji, że tych znaków było masę, począwszy od elementarza”¹⁸⁰.

Spalenie własnych dzieł było w tym kontekście gestem ujawnienia prawdziwego stanu rzeczy: artyści demaskowali ujarzmiające zapędy władzy, wyręczając ją w zniszczeniu dzieł. Akcja na placu jest w *Wojnie obrazów* przyrównana do palenia książek przez nazistów w latach trzydziestych; oczywistą konotacją było też zniszczenie przez III Rzeszę tysięcy dzieł „sztuki zdegenerowanej”. W tak postrzeganej rzeczywistości zatracaly się zdroworozsądkowe klasyfikacje, a tekst manifestu tracił strukturę gramatyczną, kończąc się serią pojedynczych słów-haseł: „Fanatyzm. Plagiat. Nacjonalizm. Uniesienie. Aplauz. Faszyzm. Chaos”.

Także w twórczości Totartu, a dla Sajnóga szczególnie, tematy związane z wojną, totalitaryzmem i Holocaustem były obecne i ważne. Większość totartowców dorastała w Gdańsku, pomorskim mieście, które długo nie mogło podnieść się po wojennych zniszczeniach. Grozę budził znajdujący się w pobliżu obóz koncentracyjny Stutthof. W 2012 roku Sajnóg pamiętał wrażenia z lat osiemdziesiątych:

Jeździłem na zajęcia uniwersyteckie tramwajem mijając po drodze miejsce, gdzie hitlerowcy robili mydło z ludzi. Przeżywałem to latami, nie mogąc pojąć i nie znajdując odpowiedzi. W czasie pierwszej większej akcji totartowej czytałem fragmenty z Borowskiego i swoje wiersze z tym związane.

Totart był desperacją i przyjaźnią, skowytami i pytaniem, niezgodą i badaniem. Także chęcią twórczego zaistnienia w sytuacji beznadziejnej. Stanowczo podkreślam, że nie piszę, jak oceniam to z dzisiejszej perspektywy. Próbuję opisać tamto myślenie, tamte stany, jak odczuwaliśmy to wtedy. Życie marnowane w beznadziejnej martwocie – próbowaliśmy wydrzeć i przydzielić sobie z powrotem. Było w tym wiele desperacji, brudu i zła. Tak było¹⁸¹.

Jednakże, podczas gdy w sztuce i manifestach Bloom Kwiatkowskiej i Kosmynki zachodziła raczej ekspresywna hiperbolizacja motywów kojarzonych z wojną i *Shoah*, w twórczości Totartu częstsze było obracanie narracji historycznych w absurd, dewastowanie wzniosłych poetyk i mieszanie rejestrów wysokich z niskimi. „Paulus” Mazur napisał w 1986 roku wiersz pod tytułem *Dziadek*:

Mój dziadek walczył pod Monte Cassino.

Nie walczył po stronie Polaków

nie walczył po stronie Niemców.

Walczył po stronie orzechów¹⁸².

Z kolei Brzósiewicz sformułował szereg uznanych za obrazoburcze parodii złotych myśli i przysłów, między innymi:

180 Tamże.

181 Zbigniew Sajnóg, *List do redakcji...*

182 Paweł Mazur, *Dziadek*, „Brulion” 17/18/1991, s. 149.

Kapo do nowo przybyłych: Proszę zdejmować buty idziemy do szewca.

W świeżym gazie myć się rażniej (przysłowie oświęcimskie).

Smalec z palców aż lizać (plakat w Oświęcimiu).

W piecu i oko wyschnie (przysłowie oświęcimskie)¹⁸³.

Wojciech Stamm opublikował zaś następujący wiersz:

...Martwiłem się

Mama powiedziała

ciesz się, że nie

jesteś w komorze

gazowej.

Moja mama

umie mnie odpowiednio

natchnąć

A tato powiedział,

chyba że to by była

komora z gazem

rozweselającym

myślę że moi

rodzice mają

duży wpływ

na moją twórczość...¹⁸⁴.

Zdaniem Ciesielskiej, poezja Totartu prezentowała dowcipny i celowo kiczowaty styl „folkowo-discopolowy”, przypominając „po trosze częstochowskie rymowanki, a trochę ogłoszenia z prasy brukowej”¹⁸⁵. Zazaczyłem już, że od połowy lat dziewięćdziesiątych totartowcy musieli odpierać zarzuty o satanizm lub okultyzm. Ale i wcześniej ich twórczość budziła zgorszenie i oburzenie w prasowych dyskusjach na temat młodej literatury. Uważano na przykład, że Brzósiewicz, Stamm i reszta grupy wyśmiewali ludzkie tragedie, stroili sobie żarty z grozy Holocaustu. Członkowie Totartu wyjaśniali, że ich żarty miały funkcję oczyszczającą, występy zaś, performanse, koncerty i wszelka twórczość były dla nich rodzajem terapii, dzięki której potrafili funkcjonować w rozpaczliwych czasach schyłkowego PRL. Tak w 1996 roku pisali o tym, w odpowiedzi na oskarżenia o satanizm, Stamm i Tymański:

Szokowanie miało na celu wyrwanie się z kręgu nudy i depresji, popromiennych chorób Stanu Wojennego, kiedy to za kose spojrzenie rzucone gliniarzowi tudzież postawiony kołnierz marynarki można było wylądować na miesiąc w więzieniu z odbitymi nerkami i zgruchotaną przegrodą nosową. Skandalizująca poetyka totartowskich przedstawień, na których czytaliśmy wiersze i manifesty, męliśmy i obrzucaliśmy się mięsem, symultanicznie wyświetlając pornola i grając kolędy z taśm, (podobnie jak

183 Dariusz Brzósiewicz, *Złote myśli psa*, „Brulion” 19 B/1992, s. 305.

184 „Lopez Mausere” [Wojciech Stamm], bez tytułu („...Martwiłem się”), „Brulion” 21/22/1993, s. 9.

185 Jolanta Ciesielska, *Transgresje w sztuce...*, s. 9.

dadaistyczne i surrealistyczne bruityzmy) wpisana była w kontekst obyczajowy, a nie religijny; służyła rozpiędoleniu drętowego komunistycznego mitu mecenatu nad jakoby wolną sztuką, której z drugiej strony nie rozumiało i nie potrzebowało podziemie w swoim partyzancko-antytetycznym zacietrzewieniu i która oburzała Kościół jako zbyt świecko-radykalno-libertyńska¹⁸⁶.

W podobny sposób działania Totartu z lat osiemdziesiątych wyjaśniał Sajnog na łamach redagowanej przez siebie „Metafizyki Społecznej” jesienią 1992 roku:

Gdyby trzymać się interpretacji naszej drogi jako destrukcji, to należałoby uznać nasze zatrzymanie się u progu samookaleceń za tchórzostwo, klęskę lub niekonsekwencję, czy sprzeczność – bowiem jedyną konsekwencją destrukcji winno być teraz otwieranie jam ciała aż do unicestwienia upubliczniających się uczestników. Ale przecież nam idzie o odnalezienie właściwego wymiaru, znalezienie w nim siły na przetrwanie, nie chodzi nam o śmierć ale o istnienie w możliwie najintensywniejszy, istotny sposób. Dlatego nie dokonujemy autodestrukcji i dlatego mazanie siebie i innych odchodami itp. uprawianie fizjologii, podobnie jak gesty niszczenia czy odrzucania przedmiotów języka i inne fikoły nie są aktami destrukcji [...], ale poszukiwaniem drogi wyjścia: otwarcia modelu egzystencji w jaki daliśmy się wtłoczyć. Akty odrzucenia, o których mówiłem, mają funkcję katarktyczną¹⁸⁷.

Sajnog wyznaczał linię interpretacji, którą podążali w następnych latach Stamm i Tymański, pisząc o funkcji katarktycznej, ale inaczej niż oni, „Sajgon” wykraczał poza kontekst społeczno-polityczny lat osiemdziesiątych. Źródłem cierpień, które wymagały terapii, była według niego nie tylko rzeczywistość późnego PRL, lecz także rzeczywistość cywilizacji europejskiej, a być może i każdej innej cywilizacji. W dalszych partiach tekstu autor podkreślał, że transgresje, jakich Totart dokonywał w pierwszym roku swojego istnienia, nie były przekroczeniami granic, lecz śmiałą próbą ich zniesienia. Analogicznie eksperymenty językowe wieść miały w kierunku zbliżonym do języka pozarozumowego, wyciętego ze znaczeń semiotycznych, a przywracającego pierwotną jedność. Dla Sajnoga to samo społeczeństwo było więzieniem, w przeciwieństwie do „cywilizacji uśmiechającej się jak jogin”, o której marzył. W tym samym artykule pisał, że „żyjemy w warunkach społeczeństwa totalitarnego, w których zaburzenia mechanizmów kompensacji prowadzą do skrajnej nietolerancji i obłędnej niechęci do najdrobniejszych przejawów inności”¹⁸⁸.

Nie przypadkiem i całkiem na poważnie Sajnog napisał w 1986 roku *Prodrom manifestu daremnego w sprawie zaprzestania rozmnażania*, w którym porównywał świat do obozu koncentracyjnego:

Jeżeli organizacja świata dopuszcza istnienie komór gazowych, to mnożąc się jesteś kapo zamykającym bramę. Uczestniczysz w tym bez względu na swoje myśli czy działania. Będąc TU uczestniczysz i jesteś winnym, podobnie jak mordujesz i niszczysz wszystko wokół siebie w każdej chwili swojego istnienia.....

186 Wojciech Stamm, Ryszard Tymański, *Sprostowanie p.t. „Polowanie na czarownice, czyli szatańskie wersety Zenka”*, „Brulion” 28/1996, s. 155-156.

187 Zbigniew Sajnog, *Rozległy i amorficzny esej o totarcie w kierunku prądu*, „Metafizyka Społeczna” 1/1992, s. 8.

188 Tamże, s. 8.

Dawanie życia jest niczym innym niż dawaniem śmierci – ZANIECHAJ !!! NIE MORDUJ !!!!!!!!!!!
!!!
[...].

Postuluję opuszczenie ziemi, pokojowo, globalnie, naturalnie. Pobieźny ogląd przeczy jakoby owo odejście było naturalne – „przecież to wbrew naturze!”. Ale to tylko powierzchowność. Jeżeli natura kształtuje umysł w taki sposób, że wprowadza on konsekwencje, to obojętnie w którą stronę zmierzają, zmierzają zgodnie z naturą, poruszają się w porządku naturalnym. Rozważamy, co zaliczyć do natury człowieka, co z niej wykluczyć, a przecież wszystko, co człowiek czyni, leży w jego naturze. I WŁAŚNIE DLATEGO LEPIEJ ZAMKNAĆ JUŻ TEN ELEMENT DZIEJÓW WSZECHŚWIATA !!!
!!!! !!!!!¹⁸⁹.

W tym samym czasie Sajnóg ogłosił *Natychmiastowy manifest w sprawie zniesienia medycyny*, „która przedłuża nasze cierpienia” i za pomocą „fetyszów pigułek i skalpeli” pozwala żyć bez świadomości, unikać konfrontacji z trudnymi faktami¹⁹⁰. Formułowany przez lidera Totartu sprzeciw wobec tak zdiagnozowanej „organizacji świata” był bliski ideom RSA, opracowanym przez Waluszkę – obaj autorzy inspirowali się i współpracowali ze sobą, tworząc oryginalną koncepcję metafizyki społecznej.

„Ogród koncentracyjny”

Negatywne diagnozy nie tylko polityczno-gospodarczych realiów schyłku PRL – czasów „końca permanentnego”, jak mawiali totartowcy – lecz także kondycji ludzkiej, sposobu ludzkiego bytowania w świecie stawiali nie tylko Bloom Kwiatkowska, Kosmynka czy Sajnóg. Odniesienia do wojny i totalitaryzmu były częstym elementem obrazów Gruppy, której członek Marek Sobczyk – autor obrazu *Adolf Hitler* z 1986 roku, przedstawiającego wodza III Rzeszy na tle egzotycznych, tropikalnych roślin – dawał wyraz swojemu pesymizmowi, pisząc, że „życie jest transportowaniem dużej liczby ludzi do śmierci”¹⁹¹. Tekst, z którego pochodzi ten cytat, towarzyszył w 1988 roku wystawie *Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager* i nosił ten sam tytuł. Sobczyk wyrażał w nim obawę przed bezwolnością ludzkich zachowań:

Niepokoí cel i niepokoí, dlaczego udaje się zrealizować zamiar zniszczenia moralnego i fizycznego jednej części ludzi przez drugą część ludzi. Gdzieś wreszcie jest pytanie, po której stronie drutu się jest. Rzadko można siebie identyfikować z komendą, z nadzorem, z teoretykiem. Człowiek nie chce się na to złapać, ale gdyby był członkiem społeczności, która zbudowała obozy, mógłby sprawdzić, po której jest stronie.

189 Zbigniew Sajnóg, *Prodrom manifestu daremnego w sprawie zaprzestania rozmnażania*, brak daty i miejsca wydania, brak paginacji.

190 Zbigniew Sajnóg, *Natychmiastowy manifest w sprawie zniesienia medycyny*, brak daty i miejsca wydania, brak paginacji.

191 Marek Sobczyk, *Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager*, tekst z katalogu wystawy *Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager*, SARP, Warszawa 1988, podaję za: *Republika bananowa...*, s. 55.

Bo człowiek ma skłonność do poddawania się ubezwłasnowolnieniu¹⁹².

Temat postaw moralnych w obozie śmierci był dla artysty punktem zaczepienia refleksji nad konstrukcją psychologiczną człowieka i zasadami funkcjonowania społeczeństwa, zwłaszcza do zwiększenia ostrości spojrzenia na własną rzeczywistość historyczną. Rozważania prowadziły Sobczyka do pytania: „Czy można nikogo nie winić za swoje położenie, czy można być człowiekiem wolnym, wolnym umysłem?”¹⁹³. Artysta się zastanawiał, czy przenoszenie winy przez „człowieka zniewolonego” na innych ludzi nie jest sposobem ucieczki przed własną odpowiedzialnością, a jeśli tak, to czy w ogóle istnieje coś takiego jak brak wolności. Zestawienie otaczającej codzienności z realiami Holokaustu pojawiało się w twórczości literackiej. Marcin Świetlicki, czołowy z tak zwanych poetów „Brulionu”, w wierszu *Przed wyborami* z 1991 roku zwięźle ujmował przeświadczenia i odczucia twórców swojego pokolenia:

Dzisiaj kupiłem dwa pory na kolację
i niosłem za plecami, trzymając jak kwiaty.
Lato się gryzie z jesienią. Forma ocalała
i wychodzi z podziemia. Wszystko się układa
w doskonałą figurę:

ogród koncentracyjny¹⁹⁴.

Podobnym myśłom dawał wyraz w swoich działaniach Zbyszko Trzeciakowski, zdaniem Jerzego Truszkowskiego, jeden z najradykalniejszych polskich artystów. W ciągu lat osiemdziesiątych Trzeciakowski regularnie i świadomie narażał się na cierpienie, ból i śmierć. Tuż po studiach wybrał się do Kanady i USA, gdzie odbył półroczną podróż autostopem przez całe Stany, podczas której spał pod gołym niebem, chorował, czuł się skrajnie wyczerpany. W 1983 roku wykonał performans, podczas którego upadł na podłogę pokrytą wapnem. Trzy lata później w poznańskim mieszkaniu Trzeciakowskiego odbył się kolejny performans z upadkiem, tym razem jednak artysta padł twarzą na podłogę, z której wystawały pionowo pędy bambusa. W rezultacie tej akcji Trzeciakowski nie tylko stracił przytomność, lecz także, według Truszkowskiego, „złamał sobie dolną szczękę, dwa żebra, uszkodził mostek i nadział się na dwa pędy bambusa”¹⁹⁵. Następna akcja która odbyła się podczas międzynarodowego spotkania artystów w 1986 roku, była jeszcze bardziej ryzykowna. Tak opisywał ją Truszkowski:

Ludzie uczestniczący w spotkaniu otrzymali instrukcje, które prowadziły ich na granicę terenu pewnej budowy. Polecenia instrukcji nakazywały każdemu uczestnikowi zdarzenia wrzucenie kamienia lub cegły do widocznego parę metrów za barierką dołu. Zdarzenie rejestrowały dwie kamery video. Jedna

192 Tamże, s. 57.

193 Tamże, s. 57.

194 Marcin Świetlicki, *Przed wyborami*, „Brulion” 19 B/1992, s. 191.

195 Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 95.

rejestrowała ludzi, druga wewnątrz dołu. Jak się okazało, w dole leżał twarzą do góry (z przewiazanymi czarną tkaniną oczami) nagi Trzeciakowski¹⁹⁶.

Ryzyko w performansach Trzeciakowskiego było realne i wysokie; w odróżnieniu od wielu artystów wykonujących działania na własnym ciele, w tym przypadku chodziło nie o symboliczne otwarcie ciała, podważenie swojej somatycznej integralności, lecz rzeczywiste zagrożenie życia i zdrowia. Było to mierzenie się z samym sobą, a jednocześnie – ze społeczeństwem, zwłaszcza w ostatniej z opisywanych akcji, w której przypadkowe osoby mogły nieświadomie doprowadzić do poważnego uszkodzenia ciała artysty. Truszkowski zauważał, że taki zabieg odsłaniał łatwość, z jaką ludzie ulegają manipulacji, wystarczyło bowiem dać im do ręki instrukcje postępowania. Zgodnie z tą interpretacją performans stanowił wyraz pesymistycznego przekonania na temat moralności w kulturze współczesnej.

Po tych wydarzeniach Trzeciakowski uznał, że nie będzie kontynuował działań zagrażających życiu. Co więcej, zniszczył niemal całą dokumentację tych wydarzeń, polewając taśmy wideo rozpuszczalnikami. Nie zaprzestał jednak tworzyć, nie zrezygnował też z niezwykle aktywnego, choć wyczerpującego stylu życia. Wręcz przeciwnie, kontynuował otwarcie swoje bliskie związki ze środowiskami punkowymi i anarchistycznymi. Truszkowski cytował relację artysty i krytyka Jacka Kasprzyckiego z obrony Trzeciakowskiego na uczelni artystycznej w Poznaniu:

Nie mył się przez tydzień, spał w ubraniu na podłodze jak zwykle w zimnym pomieszczeniu, nie ogolił się, chciał ich obrazić i nie dali mu tego adiunkta. Teraz wygląda dokładnie tak samo jak przed 20 laty, gdy kończył studia, długie włosy, postrzępione dzinsy i sweter¹⁹⁷.

Swoje prace w ostatnich dwóch dekadach XX wieku z różnych powodów niszczyli także inni artyści, na przykład Jacek Józwiak i Zbigniew Libera (niedługo po wyjściu z więzienia artysta zniszczył film *Hermafrodyta*, w obawie przed znalezieniem dzieła przez SB), obaj, podobnie jak Trzeciakowski, związani ze środowiskiem łódzkiej Kultury Zrzuty. Mimo sięgania po różne poetyki i odmienności środowiskowych afiliacji zarówno oni, jak i Bloom Kwiatkowska, Kosmyńska i Sajnog wyrażali radykalny światopogląd i równie radykalnymi środkami wyrazu się posługiwali, a efekty tych aktywności, czy to w formie dokumentacji wydarzeń, czy skończonych przedmiotów – obrazów, obiektów, czasopism, filmów – były im bliskie emocjonalnie i somatycznie. Filmy, obrazy, wiersze i instalacje były nie tylko obiektami artystycznymi, ukończonymi dziełami sztuki, lecz także przedmiotami, w których został zapisany fragment świadomości i które składały się na poszczególne, indywidualne narracje tożsamościowe. Były częścią życia, gdy powstawały, i schowane do szuflady czy prezentowane w galerii nie przestały nią być – nigdy nie zostały do

196 Tamże, s. 95.

197 Tamże, s. 11-12.

końca oddzielone od *biosu* swoich twórców. Dlatego jako fragmenty przeżywanej sytuacji egzystencjalnej i zapisy narracji tożsamościowej bywały w rozmaity sposób wykorzystywane, a w momentach szczególnie trudnych i przełomowych – niszczone.

Obsesja ontologiczna

Bloom Kwiatkowska oraz Kosmyńska starannie zaplanowali rytualne spalanie swoich dzieł. Uzyskali zgodę władz na akcję artystyczną na miejskim placu, poinformowali o niej znajomych i przyjaciół, najbliższe otoczenie przygotowało na to wydarzenie własne wystąpienia twórcze. Zniszczenie swojej twórczości przez Sajnogą i Trzeciakowskiego również miało rytualny charakter, choć były to rytuały osobne, indywidualne, intymne. We wszystkich zdarzeniach, jakie wymieniałem, wyrażał się psychologiczny sens oczyszczenia i uwolnienia. Uczestnicy Totartu otwarcie mówili o terapeutycznej funkcji ich skandalizujących praktyk; gdy spalił archiwalia grupy, Sajnogę niejako dopełnił rytuału oczyszczenia, niszcząc to, co uznał za zgubne dla swojej duszy. Dopiero po tym geście mógł na stałe przystać do sekty „Niebo”. Niszcząc zapis wideo swoich autodestrukcyjnych performansów, Trzeciakowski także się od nich uwalniał, oczyszczając się przed dalszą drogą twórczą. Bloom Kwiatkowska mówiła o swojej akcji jako o pozbyciu się gniewu i złości, wyzwoleniu się od negatywnych emocji. Bardzo ważna była w tym przypadku symbolika ognia jako siły oczyszczającej, przywracającej pierwotny metafizyczny ład. Żywioł ognia wiązał się też z asocjacjami współczesnych gestów niezgody na nadawaną odgórnie tożsamość: paleniem książeczek wojskowych, najpierw w 1967 roku przez hipisów w USA, następnie w latach osiemdziesiątych w Polsce przez działaczy i zwolenników Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego i ruchu Wolność i Pokój. W destrukcyjnych czynnościach artystów pobrzmiewało dalekie echo rytuałów przejścia; zbiorowe akty obrzędowe w społeczeństwach archaicznych swoje dalekie analogie we współczesności znalazły w sakralizowanej ekspresji artystycznej lub indywidualnych, intymnych praktykach autobiograficznych.

Filozof i religioznawca Mircea Eliade posługiwał się pojęciem obsesji ontologicznej, oznaczającym chęć „o d z y s k a n i a ś w i a t a m o c n e g o , ś w i e ż e g o i c z y s t e g o”, „zarazem głód s a c r u m i tęsknota za b y t e m”¹⁹⁸. Obsesja ta miała dotyczyć człowieka religijnego w społeczeństwie archaicznym, lecz nawet przedstawiciel najbardziej świeckiego, nowoczesnego społeczeństwa nie byłby od niej całkowicie wolny. Zawsze bowiem, według Eliadego, tli się w człowieku pragnienie przywrócenia czasu początków, *sacrum*:

198 Mircea Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] tegoż, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp: Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974, s. 106, rozstrzelanie autora.

odrzućenia powszedniej rzeczywistości, wypełnionej fałszem, obłudą, schematyzacją i żmudnym wysiłkiem, a powrotu rzeczywistości prawdziwie rzeczywistej, w ontologicznym sensie tego słowa, istniejącej z siłą i obfitością, jakie nie są dane w codziennej rutynie. We fragmencie *Rozległego i amorficznego eseju o totarcie w kierunku prądu*, który cytowałem wcześniej, Sajnog wypowiadał w zasadzie to samo: „nie chodzi nam o śmierć, ale o istnienie w możliwie najintensywniejszy, istotny sposób”. Sądzę, że ani kontekst instytucjonalny (ograniczonej swobody i infrastruktury galerii, klubów, ośrodków kultury), ani społeczno-polityczny (atmosfera apatii i marazmu w Polsce lat osiemdziesiątych, militaryzacja życia społecznego, długotrwała zapaść gospodarcza), ani wreszcie kulturowy (odkrywanie przez ludzi urodzonych w latach sześćdziesiątych nierozwiązanych przez starsze pokolenie kwestii wojny, zagłady, totalitaryzmu), rozpatrywane w oderwaniu od siebie, nie wyjaśniały fenomenu zaistnienia podobnych postaw, w różnych miejscach Polski manifestowanych w analogiczny sposób. Moi bohaterowie postrzegali i odczuwali polityczne, społeczne, kulturowe i inne wymiary deprywacji i opresji łącznie, w ciągłym, wzajemnym sprzężeniu, nie zaś jako odosobnione mechanizmy, poddane analizom badaczy zaopatrzonych w dystans czasu i metodologii. Niepodzielność tamtego doświadczenia wskazywała Bloom Kwiatkowska, tłumacząc mi, czym było dla niej to, co sama określała jako *Zeitgeist*:

Jest jakaś sytuacja polityczna, generuje jakieś postawy czy tendencje, a z drugiej strony jest taki moment dotknięcia, nieomal kosmicznego, gdy w tym samym czasie następuje taka eksplozja. Bo skoro Sławek mówił, że interesował się graffiti, które było na drugiej półkuli ziemskiej, to znaczy, że ta forma była bardzo potrzebna, żeby tutaj, w tej rzeczywistości zaznaczać swoją obecność w smutnym mieście Łódź. I jeszcze jakaś grupa wokół tego się skupiła, oni też chcieli zaznaczać swoją obecność w smutnym mieście Łódź i dzielić się swoją postawą na temat rzeczywistości, w której ludziom przyszło żyć. Z jednej strony poddani presji sytuacji politycznej, przemiany, która następowała, a z drugiej strony straszemu praniu mózgow, jakiego doświadczyliśmy jeszcze jako dzieci uczące się w określonym systemie. Przy czym jest ciekawe, że pewne jednostki reagowały na to nie dlatego, że ktoś powiedział, że to jest be, tylko automatycznie czuło się, że nie należy temu ulegać, nie należy tego popierać, temu sprzyjać¹⁹⁹.

Poczucie zniewolenia, alienacji, Debordowskiego spektaklu, zarówno mentalnego, jak i fizycznego zamknięcia, powszechne nastroje schyłkowości skutkowały radykalnym dążeniem do tego, co prawdziwe, realne, czyste, pragnieniem klarownej strukturyzacji świata, tak charakterystycznym dla obsesji ontologicznej.

Kolorowe uliczne korowody Pomarańczowej Alternatywy, autodestrukcyjne działania „artystów radykalnych”, apokaliptyczne wizje grupy skoncentrowanej wokół galerii Chaos Faza 3 wyrastały z jednego pnia wspólnych doświadczeń. Różnica polegała na tym, że gdy jedni pesymistycznie oceniali możliwości zmiany wykraczającej poza sferę symboliczną, drudzy

199 Ewa Bloom Kwiatkowska, rozmowa własna, dz. cyt.

próbowali zastąpić skompromitowane społeczne eschatologie afirmacją absurdu i teraźniejszości. Dla młodych ludzi, których tożsamość kształtowała się w zapętleniu powrotu pamięci o Holokauście (często wypieranej lub przemilczanej przez pokolenie rodziców), poczucia beznadziejności stanu wojennego, katastrofy ekologicznej w Czarnobylu, pogłębiającej się pauperyzacji, późniejsze zderzenie z przemianami transformacji ustrojowej, oddziałującymi na całość doświadczanej rzeczywistości, było szczególnie bolesne. Artyści, którzy z otwarciem na Zachód wiązali wielkie nadzieje, szybko musieli zrewidować swoje plany: wskutek kryzysów ekonomicznych w krajach zachodnich marszandzi nie dokonywali spektakularnych zakupów, a ich uwaga skupiała się na pracach twórców rosyjskich, wobec których sztuka krajów Europy Środkowej traktowana była marginalnie. Potwierdzenie tej hipotezy znajduję w refleksji Kosmyнки o własnym pokoleniu:

Według mojej opinii właściwie z tego całego pokolenia poza Bałką, i Leonem Tarasewiczem to nic nie zostało, mówię o takim ostrym działaniu. [...]. Gruppa, Tarasewicz jeszcze, to był ten sam moment. Była ta grupa z Poznania, Koło Klipsa. Ja myślę, że te ośrodki właściwie nie odegrały swojej roli, to widać zresztą z publicystyki frustracji, która stamtąd dobiega, czyta się o tym. Szczególnie Wyspa i tamten ośrodek bardzo dotknięty jest brakiem sukcesu. Mówi zupełnie innym głosem niż na przykład Bałka czy inni artyści, których droga poszła w miarę równo, rozwijali się i poszli do przodu. Ale bardzo niewiele. Całe to pokolenie było bardzo nieszczęśliwe [...] ²⁰⁰.

Realizm groteskowy lat osiemdziesiątych

Truszkowski, konstruując swój projekt radykalnej sztuki, pisał, że artystka radykalna i artysta radykalny

ujawnia nieuświadamiane mechanizmy zniewalania jednostki przez uwarunkowania biologiczne, biosocjologiczne i wreszcie kulturowe i polityczne. [...]. Pozbawia siebie oraz *Inne / Innych* złudzeń. Prowokuje. Prekursorsko wprowadza nowe metody, tworzy nowe sytuacje. Poddaje próbie siebie i *Inne / Innych*. [...]. Jest racjonalna/y, tworzy systemy i działa systematycznie. A jednocześnie kpi ze swego i społecznego rozumu ²⁰¹.

Wyznaczniki radykalizmu u Truszkowskiego nie odbiegają od cech charakterystycznych działań i wypowiedzi, które analizowałem dotychczas. Radykalna postawa według Truszkowskiego miała być nastawiona na demaskowanie „nieuświadamianych mechanizmów zniewalania jednostki”, pozbawianie złudzeń, prowokowanie i wykpiwanie „swego i społecznego rozumu”. Są to te same cechy, które dominowały we wcześniej cytowanych artykułach i manifestach. Pochwała antyracjonalizmu jako przekraczania racjonalistycznych ograniczeń, wykraczania poza normatywny

200 Sławomir Kosmyńska, rozmowa własna, dz. cyt.

201 Jerzy Truszkowski, dz. cyt., s. 6.

zdrowy rozsądek była obecna w manifestach Fydrycha, Kosmynki i Sajnóga, a także w akcjach Freislera i Luxusu. Prowokację jako metodę badania rzeczywistości stosowali w zasadzie wszyscy: od Pomarańczowej Alternatywy, której happeningi były sondowaniem, na co można sobie pozwolić na ulicy, nie narażając się na przemoc ze strony milicji, poprzez noszenie przez Bloom Kwiatkowską płaszcza z nadrukowanymi pistoletami, po Trzeciakowskiego, polecającego uczestnikom performansu rzucać kamieniami w dół, w którym sam się położył. Ludzie zgromadzeni wokół galerii Chaos Faza 3, Totartu, Kultury Zrzuty byli bez wątpienia pozbawieni złudzeń, a nawet zdecydowanie pesymistyczni w ocenie sytuacji egzystencjalnej i przekonywali innych do własnego stanowiska. Wszyscy sprzeciwiali się panującym schematom poznawczym, nawykowi intelektualnym, dyskursom i ideologiom, czy to parodiując je jak „Major”, „Lopez” i „Brzóska”, czy obnażając ich ciche funkcjonowanie, jak w swoich artykułach i manifestach czynił Sajnóg. Wszyscy byli wyczuleni na polityczne, kulturowe i inne uwarunkowania.

W *Artystach radykalnych* Truszkowski koncentrował się na opisie działań Przemysława Kwieka, Zofii Kulik, Pawła Kwieka, Zbigniewa Libery, Barbary Konopki, Jacka Kryszkowskiego, Andrzeja Partuma, Włodzimierza Borowskiego, Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego, Andrzeja Dudka-Dürera i omawianego już Trzeciakowskiego. Ta konstelacja łączyła artystów i artystki z różnych pokoleń, posługujących się różnymi mediami i technikami, odwołujących się do rozmaitych, nie zawsze pokrewnych idei. Radykalizm, który miał ich łączyć, był pewnym rodzajem nastawienia wobec świata, nie zaś konkretnym zbiorem przekonań czy sprecyzowanym światopoglądem. Starałem się pokazać, że tego rodzaju radykalne nastawienie cechowało cały nurt kontestacji kultury – odnajduję je w postawach twórców przez Truszkowskiego ni omawianych, których wypowiedzi i praktyki przybliżałem. Stanowiło ono trzon świadomości kultury alternatywnej; te same cechy pojawiały się w rekonstrukcjach zachodniej kontestacji młodzieżowej, dokonywanych przez Jawłowską i Wertensteina-Żuławskiego, w pismach sytuacjonistów i odezwach amerykańskiego SDS.

Takie radykalne stawianie pewnych tematów i odczuwanie panującego stanu wiązało się często z manifestacyjnym hiperbolizowaniem. We wstępie do tomu zbiorowego *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?* Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj i Marcin Rychlewski – badacze od wielu lat badający kultury alternatywne i młodzieżowe – parafrazowali słowa Theodora Adorna, podstawiając w miejsce psychoanalizy pojęcie kontrkultury: „siła kontrkultury tkwi w wielkiej przesadzie”²⁰². Przesadę w kulturze alternatywnej można dostrzec w radykalnym nastawieniu na demaskację ukrytych mechanizmów, w skłonności do pesymistycznych diagnoz świata

202 Wojciech Józef Burszta, Mariusz Czubaj, Marcin Rychlewski, *Wstęp. Kontrkultura – dzika rzecz*, [w:] *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, pod red. Wojciecha Józefa Burszty, Mariusza Czubaj, Marcina Rychlewskiego, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2005, s. 8.

społecznego, w niekiedy obsesyjnym dążeniu do uwalniania się z wdrukowanych w ciało i umysł schematów poznawczych, norm, tożsamości. W artykule Kurzyńca radykalna retoryka służyła mobilizacji ruchu anarchistycznego. Fydrych, Kosmynka, Sajnog w swoich manifestach celowo posługiwali się hiperbolizacją, by uwydatnić krytykowane zjawiska, których istnienia wiele osób w ogóle nie dostrzegało. Podobnie w akejach i pracach artystycznych przesada służyła wytrąceniu odbiorcy z dotychczasowej postawy, poruszeniu jego emocji i wyobraźni, wyjaskrawieniu zwykle usuwanych z pola widzenia problemów, podczas gdy hiperbolizowanie cielesności, fizjologii, seksualności, z elementami skatologicznymi łącznie, było aktem afirmacji życia w całej jego zmienności i przygodności.

Pisałem już, że zjawisko karnawalizacji w latach osiemdziesiątych dotyczyło nie tylko Pomarańczowej Alternatywy. Jolanta Ciesielska, krytyczka towarzysząca sztuce tego czasu, jako skarnawalizowaną postrzegała całą działalność nowych dzikich, którzy byli według niej „odważni, dowcipni i wyluzowani, skłonni do ryzyka, prowokacyjni, niepokorni”²⁰³. Cytowany esej Ciesielskiej wprowadzał do redagowanego przez nią albumu *Republika bananowa. Ekspresja lat 80*, dokumentujący wystawę pod tym samym tytułem z 2008 roku, na której oprócz grup i indywidualnych twórców nowej ekspresji w ścisłym znaczeniu, takich jak Gruppa, Koło Klipsa i Neue Bieriemiennost, Wojciech Tracewski, Zbigniew Maciej Dowgiałło, Anna Gruszczyńska, Eugeniusz Minciel, Zdzisław Nitka i Eugeniusz Szczudło, prezentowano prace luźno związanych z tym nurtem osób i kolektywów, których twórczość nie mieściła się w ramach innych nurtów: Luxusu, Łodzi Kaliskiej, Totartu, Pomarańczowej Alternatywy, Wspólnoty Leeżeć, Jerzego Truszkowskiego, Krzysztofa Bednarskiego, Marka Rogulskiego, Krzysztofa Skarbka, Grzegorza Klamana, Witosława Czerwonki, Pawła Susida i Piotra Młodożeńca. W swoim tekście Ciesielska zbiorczo (poza nielicznymi wyjątkami) określała ich pojęciem „dzikich” i stwierdzała, że sztuka, którą tworzyli, zachwycała „swoją bezkompromisowością, nowatorstwem osiągnięć formalnych”, a jej autorzy „żyli pełnią życia, jakby na przekór mrocznej a niekiedy i groźnej rzeczywistości stanu wojennego, a potem dekadencej beznadziei końcowej fazy komunizmu”, ponieważ tworzyli „świat pozbawiony wszelkich ograniczeń, świat wesołej anarchii, świat na opak, w którym toczył się ustawiczny karnawał sztuk wszelakich”²⁰⁴. Sztukę tego nurtu miały cechować między innymi obecność „nieustannego przekraczania granic, upajanie się wolnością gestu, spontaniczne wyrażanie emocji i erupcje nieskrępowanej wyobraźni”²⁰⁵.

Daleki jestem od podzielenia apologetycznego punktu widzenia Ciesielskiej; przytaczam fragmenty jej wypowiedzi jako znaczące językowo świadectwa subiektywnego wspomnienia osoby

203 Jolanta Ciesielska, *Transgresje w sztuce...*, s. 3.

204 Tamże, s. 3.

205 Tamże, s. 7.

współtworzącej opisywane środowisko. Wymiary twórczości „dzikich” u Ciesielskiej – uwalnianie wyobraźni, „spontanizacja”, transgresywność, radykalizm formy i treści, karnawalizacja – wskazywałem już jako kluczowe momenty świadomości i wyobraźni alternatywnej. Karnawalizacja zajmuje tu miejsce szczególne, ponieważ organizuje wokół siebie pozostałe elementy, wyznacza im miejsca i określa ich wzajemne ustosunkowanie. Słowa: „świat pozbawiony wszelkich ograniczeń, świat wesołej anarchii, świat na opak, w którym toczył się ustawiczny karnawał sztuk wszelakich, były w tekście Ciesielskiej przeniesieniem w polskie lata osiemdziesiąte utopii karnawału projektowanej przez Bachtina na dobę średniowiecza. Krytyczka nie była – mimo oczywistego koloryzowania – w takim postrzeganiu lat osiemdziesiątych odosobniona.

W określonej jako „alternatywna”, „niezależna”, „podziemna” sztuce, literaturze, muzyce tej dekady karnawalizacja stanowiła część kluczową. Odnosi się to nie tylko do praktyk Pomarańczowej Alternatywy czy Luxusu, które były pod tym względem najbliższe „realizmu groteskowego”, czyli sposobu obrazowania rzeczywistości charakterystycznego dla średniowiecznej ludowej kultury śmiechu w ujęciu Bachtina. Cechy groteski znajdowały się również w twórczości Bloom Kwiatkowskiej, Kosmyńki, Totartu, Truszkowskiego i Trzeciakowskiego, zdecydowanie mniej wesołych, jasnych i optymistycznie wychylonych w przyszłość. Akt kombustacji w *Himmel uber Stadt* Bloom Kwiatkowskiej i Kosmyńki, zasadniczo poważny i posępny, zawierał elementy groteskowe już w dyletanckiej orkiestrze, hałasującej na beczce, skrzyni i zepsutym akordeonie, groteskowy był również gest Skoka, który z beczką turlał się wśród popiołów pozostałych z rzeźb i obrazów.

W zgiełku uderzeń w beczkę i skrzynię, pojękiwań zniszczonego akordeonu, błyskach fleszy aparatów sztuka została obrócona w popiół – sztuka, której kulturowo przypisuje się wysoki status, została brutalnie sprowadzona do niskiego, a wręcz – do nicości. Właśnie degradację tego, co „wysokie”, idealne, „duchowe”, do „niskiego”, fizycznego, somatycznego statusu „dołu materialno-cieleśnego” Bachtin uważał za naczelną cechę realizmu groteskowego:

„Góra” – to niebo; „dół” – to ziemia; ziemia zaś – to pierwiastek pochłaniający, odrodzicielski (brzuch jako łono macierzyńskie). Takie jest znaczenie topograficzne „dołu” i „góry” w aspekcie kosmicznym. W aspekcie dosłownie cielesnym, który nigdy nie jest wyraźnie odgraniczony od kosmicznego, „góra” – to twarz (głowa), „dół” – to narządy płciowe, brzuch i zad. [...]. Degradacja oznacza [...] sprowadzenie na ziemię i oddanie jej na własność; ziemię pochłaniającą i r ó w n o c z e ś n i e rodzącą; a zatem degradując, grzebie się i zapładnia równocześnie, uśmierca, ażeby rodzić od nowa, więcej i lepiej. [...]. Degradacja kopie cielesną mogiłę dla nowych n a r o d z i n . Dlatego ma nie tylko znaczenie niszczycielskie i negatywne, ale i pozytywne, odrodzicielskie: jest a m b i w a l e n t n a , negując jednocześnie utwierdza. Nie jest to zwykłe strącenie w dół, w niebyt, w absolutną nicość, bynajmniej. To strącenie w dół płodzący, w ten sam dół, w którym dokonuje się poczęcie i nowe narodziny, skąd

wszystko wyrasta w nadmiarze; zresztą innego dołu realizm groteskowy nie zna; dół to rodząca ziemia i cielesne łono; dół zawsze płodzi²⁰⁶.

Zamiarem Bloom Kwiatkowskiej nie była negacja swoich dzieł, włożonych w nie myśli i emocji; swoim gestem wzywała kolegów i koleżanki do zmiany nastawienia, refleksji nad kondycją twórczości w chwili otwarcia zachodniego rynku sztuki na Polskę. Zamykając jeden etap, *Himmel uber Stadt* miał otwierać kolejny, uśmiercając – odradzać. W swojej notatce artystka wspominała swój stan po zakończeniu akcji: „Koniec sztuki, koniec udręki – pomyślałam. To było jak katharsis. Czułam się wolna. Późną nocą siedziałam na podłodze w grupie dziko rozbawionych kolegów”²⁰⁷. Zdarzenie skończyło się poczuciem ulgi, wesołą atmosferą zabawy w gronie znajomych.

Nie sugeruję bynajmniej równoznaczności między działalnością Chaos Faza 3 a radosnymi korowodami Pomarańczowej Alternatywy; z pewnością tym drugim było znacznie bliżej do modelu ludowej kultury śmiechu, przedstawionego przez Bachtina. Twierdzę jedynie, że nawet w mrocznych i pesymistycznych wypowiedziach i czynnościach znalazły się cząstki kultury śmiechu, nieobecnej w kulturze oficjalnej i tradycji katolicko-narodowej. Z pewnością Kosmyńce, Sajnogów, Liberze czy Trzeciakowskiemu bliżej było do groteski modernistycznej, która zdaniem Bachtina operowała lękiem, doświadczeniem obcości, potworności, osamotnieniem, niż groteski średniowiecznej, w której wszystkie straszidła okazywały się śmieszne, a kolektywnie świętujący lud afirmował poczucie bycia u siebie w świecie. W perspektywie *Twórczości Franciszka Rabelais'go...* groteska modernistyczna, a także poprzedzająca ją groteska romantyczna stanowiły zubożone, zniekształcone wersje właściwej groteski średniowiecznej, ufnie wychylonej ku przyszłości „świata złotego wieku, świata karnawałowej prawdy”²⁰⁸. Nawet jednak w tych późnych odmianach groteski zachował się czynnik ludowej kultury śmiechu, według Bachtina właściwie niezniszczalny, ciągle poszukujący szczęśliwości pełni życia. Czynnik ten pojawiał się, co usiłowałam zobrazować, również w najbardziej pesymistycznych wizjach w kulturze alternatywnej, czy to w marzeniu o „cywilizacji uśmiechającej się jak jogin”, czy w realnych konfrontacjach z zagrażającymi życiu niebezpieczeństwami, zakończonych przecież zwycięsko. Bachtinowski realizm groteskowy nie wypierał lęku i bólu w imię beztroskiej zabawy, lecz reintegrował je z resztą życia, w obrębie którego przestawały być przerażające – sens omawianych przeze mnie wydarzeń był analogiczny. Nawet śmierć była w nim nie nagacją życia, lecz zaledwie momentem między życiem starym a nowym, warunkiem odrodzenia.

206 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 81-82.

207 Ewa Bloom Kwiatkowska, *W styczniu 1989_Notatka*.

208 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 113.

Afirmacja dyletanctwa

Skarnawalizowana wyobraźnia pojawiła się w kulturze alternatywnej już wcześniej, u samych początków tej kultury, w twórczości jej prekursorów, takich jak Konieczny i Freisler, a jej nieformalnym patronem był lepiej lub gorzej naśladowany przez autorów alternatywnych czasopism literackich wczesny Sławomir Mrożek. Nie przepadła też wraz z końcem Polski Ludowej. Wywodząca się wprost z łódzkiej Pomarańczowej Alternatywy Wspólnota Leeżeć zrealizowała w 1995 roku video art *Ventilator Xylopa*, wykorzystujący tę samą co w *Himmel uber Stad* symbolikę ognia i mechanicznej muzyki. W nagraniu Wspólnoty akcja dzieje się również na opustoszałym, miejskim placu, a obok płonących ognisk są ustawioną metalowe beczki, w które rytmicznie uderzają zamaskowane postacie, a obraz jest przerywany co chwila niepokojącymi, jakby plemiennymi wzorami i symbolami (pojawiają się one też na strojach i maskach bijących w bębny osób). Wcześniejsza, bodaj najbardziej znana praca Wspólnoty Leeżeć *Taxi* z 1991 roku była właściwie rejestracją ulicznego happeningu. Mężczyzna w goglach na twarzy, z kierownicą w rękach, napisem „taxi” przyczepionym do głowy i tekturowym modelu samochodu zawieszonym na ramionach stał na postoju taksówek, między pojazdami, budząc wesołość przechodniów. W pewnym momencie podeszła do niego klientka i zajęła miejsce w tyle tekturowego auta, a po chwili oboje włączyli się do ruchu ulicznego. Wspólnota Leeżeć z jednej strony kontynuowała ludyczny i wesoły charakter działań Pomarańczowej Alternatywy, z drugiej zaś konfrontowała widzów z rzeczami nieprzyjemnymi i budzącymi strach. Natomiast główny twórca Pomarańczowej Alternatywy w Łodzi (zwanej też Galerią Działań Maniakalnych), Krzysztof Skiba jeszcze w 1988 roku założył zespół Big Cyc; gdy dwa lata później przeniósł się do Gdańska, postanowił skupić się na występach na scenie, o czym mówił mi w wywiadzie z 2012 roku:

[...] w październiku 1990 roku wydaję płytę z Big Cycem, na której jest *Ballada o smutnym skinie* i *Kapitan Żbik*. Sukces tej płyty jest olbrzymi, gramy mnóstwo koncertów. Sprzedaliśmy około miliona egzemplarzy, tylko 90% z tego to oczywiście piractwo. *Berlin Zachodni* chodził w radiu. A ja już jestem przechwycony... już nie chcę robić happeningów na ulicy – chcę robić happeningi z Big Cycem, na scenie. W 1990 roku gramy w Opolu dla paru tysięcy ludzi, co filmuje telewizja. Big Cyc był takim przedłużeniem Pomarańczowej, ale właściwie pod koniec 1990 roku już wypisuję się z alternatywy, wchodzę w rynek muzyczny²⁰⁹.

W latach dziewięćdziesiątych tworzenie scenicznego, rockowego kabaretu z elementami obyczajowej i politycznej satyry oraz trawestacji popularnych gatunków stało się udziałem całej plejady muzyków alternatywnych; oprócz Skiby tę drogę twórczości wybrali wówczas między

209 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

innymi Ryszard „Tymon” Tymański, Kazimierz Staszewski, Zygmunt Staszczuk, Maciej Maleńczuk i Paweł Kukiz.

Być może najbardziej skarnawalizowane okazało się w ostatniej dekadzie XX wieku tak zwane kino niezależne, tworzone domowymi metodami przez młodych amatorów. Zespół Filmowy „Skurcz” został założony przez uczniów siódmej klasy podstawówki, gdy jednemu z nich, Bartoszowi Walaszkowi, ojciec kupił kamerę. „Skurcz” w typowo zabawowy sposób przybierał różne nazwy („Pudding”, „Szachy”, „Cios”), a jego filmy – w olbrzymiej większości kilku- bądź kilkunastominutowe – były parodiami amerykańskich filmów sensacyjnych, kryminałów, filmów karate, horrorów i teledysków. Twórcy skupiali się na scenach bójek, strzelanin, pościgów, przekształcali je w gagi z częstymi elementami humoru skatologicznego; dialogi były redukowane do minimum jako niepotrzebne dłużyzny. Całości dopełniały strumienie sztucznej krwi i aktorskie stylizacje na cinkciarzy i mafiosów (charakterystyczne dla grupy stały się doklejane sztuczne wąsy). Grupa działała na zasadzie pełnej lub częściowej improwizacji, o czym w rozmowie z Piotrem Mareckim opowiadał Krzysztof Radzimski: „To wyglądało tak, że umawialiśmy się w szkole, że robimy na przykład film karate, więc szykowaliśmy odpowiednie stroje, spotykaliśmy się dwie godziny po lekcjach i kręciliśmy”²¹⁰. Filmy kręcone amatorsko, na podstawie szczątkowego scenariusza, początkowo produkowane właściwie bez montażu, były pokazywane na paru festiwalach filmowych, jednak dla autorów liczyły się przede wszystkim ich własne pokazy dla siebie i swoich znajomych.

Związek z ludową kulturą śmiechu akcentowali twórcy innej grupy filmowej, Łyżki Czyli Chilli. Określali oni swój zespół jako przede wszystkim „grupę towarzyską” i porównywali do hobby takich jak wędkarstwo. „Wszystko, co robimy, można by nazwać sztuką ludową, zrozumiałą dla ludzi. Kiedy tworzymy, dobrze się bawimy, i w sumie o to chodzi” – wyjaśniał w rozmowie w tym samym tomie „Waciak”, czyli Tomasz Wójcik, jedyny z trojga członków grupy dyplomowany artysta²¹¹. A Tomasz Trzos przywoływał kontekst śmiechu na jarmarcznym placu:

Myślę, że łączy nas jedna rzecz, czyli umiłowanie śmiechu. Dla niektórych może się to wiązać ze sztuką jarmarczną albo taką przez zupełnie małe „s”, co mnie osobiście bardzo cieszy²¹².

W twórczości Łyżki ludowy śmiech znajdował środki wyrazu w gagach, improwizowanych, pseudonaukowych dialogach, a przede wszystkim w relacjach o fikcyjnych zdarzeniach, odkryciach i wynalazkach w sztandarowym dziele grupy – telewizyjnym programie *Oczywiście*, nadawanym w I Programie Telewizji Polskiej w latach 1996-1998 w sobotnie wieczory tuż po *Wiadomościach*.

210 Zespół Filmowy „Skurcz” [Krzysztof Radzimski, Bartosz Walaszek], *Wspólne działanie*, [w:] Piotr Marecki, *Kino niezależne w Polsce 1989-2009. Historia mówiona*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 20.

211 Łyżka Czyli Chilli [Tomasz Wójcik, Michał Mendiak, Tomasz Trzos], *Tworzymy sztukę ludową*, [w:] Piotr Marecki, dz. cyt., s. 152.

212 Tamże, s. 156.

Twórcy wcielali się w role prezenterów audycji i zapraszanych do studia ekspertów, stylizując się na postać stereotypowego polskiego inteligenta w źle dobranym, byle jakim garniturze, masywnych okularach i niechlujnej fryzurze. W programach w roli gości, bohaterów minireportaży – odkrywców, nowatorów, osób wyposażonych w niezwykle zdolności – lub komentatorów-specjalistów wzięło udział wielu dziennikarzy, aktorów i innych znanych osób, w tym Kazimierz Górski, Bogusław Linda, Maryla Rodowicz czy Dariusz Szpakowski. Formułę programu można uznać za żartobliwe przedrzeźnianie marzeń o niezwykłych, przełomowych wydarzeniach, międzynarodowych sukcesach i powszechnym bogactwie, składających się na polską megalomanię narodową – na przykład w historii o niezwykłym wynalazku dmuchanych, gumowych stadionów, dzięki którym w Polsce mogłyby odbyć się mistrzostwa świata w piłce nożnej bez konieczności budowy obiektów sportowych. Podobne audycje twórcy *Oczywiście* robili wcześniej w Radiu Zet, a później w telewizjach Canal+ i Kino Polska, a bliskimi współpracownikami grupy byli „Tymon” i Olaf Deriglasoff.

Komizm Łyżki daleki był od szyderstwa, wycelowany zarówno w społeczne kompleksy, fantazje i przesady, jak i w samych – przemądrzałych, powierzchownych i niezdarnych – artystów. Za prezentowanymi w audycjach i filmach sztubackimi wygłupami, „sztuką ludową” i „umiłowaniem śmiechu” stała ambicja rozbicia „skostniałego pojęcia sztuki”²¹³. Wójcik wyjaśniał niechęć grupy do wideo artu – jako nurtu pretensjonalnego i przeintelektualizowanego: „Chorobliwe wyobrażenie, że sztuka tylko wtedy jest sztuką, kiedy jest poważna, nudna i niezrozumiała dla widza, zainspirowało nas do reakcji”²¹⁴. Twórcy Łyżki przyznawali się do inspiracji Totartem i Pomarańczową Alternatywą oraz kontynuacji działań trzeciego obiegu; w samej nazwie grupy miały zostać zawarte chęć nabrania publiczności („łyżka” do nabierania) i ostrość prowokacji („chilli”). Na autorskich wystawach Łyżki Czyli Chilli w krakowskim Bunkrze Sztuki i warszawskiej Zachęcie artyści pokazali w praktyce, jaki model twórczości ich interesuje: w pierwszym przypadku malowali obraz na ścianie, strzelając kolorową farbą z karabinów do paintballu, w drugim – przygotowali kanoniczne arcydzieła sztuki światowej w formie kolorowanek, które częściowo wypełnili sami, a częściowo pozostawili do pomalowania zwiedzającym. Wójcik komentował to wydarzenie:

W ten sposób każdy, kto przyszedł i pokolorował jakieś dzieło sztuki, mógł powiedzieć, że miał wystawę w Zachęcie. I poczuć się twórcą. Wyszliśmy do ludzi, stworzyliśmy właśnie to, o czym mówiliśmy – to była sztuka ludowa²¹⁵.

213 Tamże, s. 152.

214 Tamże, s. 156.

215 Tamże, s. 165.

Zarówno Łyżka Czyli Chili, jak i Zespół Filmowy „Skurcz” odwoływały się do przekonania, że „im gorzej, tym lepiej”, świadomie stosowały więc zasadę degradacji, odwrócenia; twórcy obu grup udzielali się również w zespołach muzycznych i innych projektach, wszędzie posługując się tą samą metodą. Kino niezależne lat dziewięćdziesiątych opierało się na tego rodzaju parodiach, radosnym, dyletanckim tworzeniu kina gatunkowego na opak.

Logika degradacji

Nawet sztuka krytyczna, która pod wieloma względami stanowiła przeciwieństwo twórczości alternatywnej lat osiemdziesiątych, zachowała w sobie nieco groteskowości. Samo określenie „sztuka krytyczna” po raz pierwszy pojawiło się w 1999 roku w tytule książki Truszkowskiego *Sztuka krytyczna w Polsce, część 1: Kwiek. Kulik. KwieKulik 1967-1998*²¹⁶, ale szybko przyłgnęło tylko do zaangażowanej społecznie twórczości z lat dziewięćdziesiątych. Choć była to sztuka poważna, intelektualna, tworzona przez dyplomowanych artystów i prezentowana w oficjalnych galeriach, zindywidualizowana i zinstytucjonalizowana, pozostała w niej atmosfera śmiechu, fantazjowania, wykpiwania.

„Zakrawającą na groteskę” nazywał Jacek Zydorowicz instalację Roberta Rumasa *Bóg – Honor – Ojczyzna* z 1993 roku, w której zapeklowane w słoikach zostały hostie, dewocjonalia, biało-czerwona flaga, monety, muszelki i wędliny²¹⁷. Logika degradacji, profanacji, strącania oficjalnej ceremonialności religijnej w niskie rejestry dewocyjnego kiczu rządziła również innymi pracami Rumasa, na przykład w instalacjach *Dedykacje* z lat 1991-1992. Artysta umieścił w nich figury Chrystusa i Matki Boskiej w wypełnionych wodą i muszlami podświetlanych akwariach. Jednak wymiar groteski w sztuce krytycznej najwyraźniej zaznaczył się w dziełach podejmujących kwestie płci i cielesności. W pracy wideo art *Grzech pierwotny* Alicji Żebrowskiej z 1994 roku bohaterką trzyminutowego filmu jest vagina, która – dzięki znajdującemu się w jej środku guzikowi – niczym oko spoglądała na widzów. Później była poddawana różnym czynnościom, zarówno higienicznym (zabieg borowinowy), jak i erotycznym (stymulowanie palcem i sztucznym penisem). Całość wieńczyła scena „narodzin”: z warg sromowych wyłoniła się naga lalka Barbie. Tytuł pracy Żebrowskiej odnosił się do biblijnego powiązania kobiecej seksualności z winą, podległością woli mężczyzny i bólem rodzenia; w filmie vagina jako bezwstydne, patrzące oko i obiekt przyjemności to powiązanie zrywała, w scenie porodu lalki zaś odrzucała konieczność

216 Jerzy Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce, część 1: Kwiek. Kulik. KwieKulik 1967-1998*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 1999.

217 Jacek Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultur po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 173-176.

biologicznej reprodukcji i niejako wypływała reprezentowane przez plastikową figurkę nierealistyczne wzorce kobiecego piękna. Upodmiotowiona, hiperbolizowana, realistycznie przedstawiana wagina odrzucała skrepowanie normatywnym porządkiem, afirmując swoją cielesność w sytuacji bólu i rozkoszy. Podobną taktykę Żebrowska zastosowała rok później w dziele *Tajemnica patrzy*, wyposażając waginę w sztuczne rzęsy, makijaż i sztuczną gałkę oczną.

Cielesność i seksualność artystka afirmowała w pracy *Onone* z 1995 roku, składającej się z filmu wideo i fotografii, przedstawiających androgyniczną postać o kobiecej sylwetce, lecz z monstrialnej wielkości penisem pod przezroczystą, foliową spódniczką i z fallicznymi zakończeniami piersi. Druga część tytułu – *World after the World* – sugeruje rzeczywistość nieziemską, rajska i w istocie – postać przechadza się po sielankowym, łąkowym krajobrazie. Podobne, androgyniczne istoty pojawiają się na błyszczącym tle w onirycznych fotografiach; częściowo są to ludzie, w innych przypadkach – manekiny. W fantazjach o polimorficznej i nietłumionej seksualności Żebrowska szukała mitycznej jedności, eksponowała – poprzez użycie rekwizytów i manekinów – sztuczność porządku płci i odkrywała to, co w kulturze należało do sfery ukrytej przed wzrokiem. W obrazach aktywnych, obdarzonych wzrokiem wagin i wizjach osób mających jednocześnie męskie i żeńskie organy płciowe nadzwyczajnych rozmiarów zawierały się elementy groteski. Bachtin pisał, że ciało groteskowe

[...] nie jest wyodrębnione z reszty świata, jest niezamknięte, nieukończone, niegotowe, samo siebie przerasta, wykracza poza swoje granice. Podkreślone zostają albo te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny – którędy świat wchodzi w ciało lub jest z ciała wydalany – albo też te, za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem – otwory, wypukłości, wszelkie odgałęzienia i wyrostki: rozwarte usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos²¹⁸.

U Żebrowskiej, inaczej niż w ludowej kulturze śmiechu, groteskowe ciało ma już charakter indywidualny; pojawia się jedynie w formie subiektywnego marzenia, fantazmatu, a podporządkowane jest krytyce społecznej, silniej zaznaczonej w innych dziełach artystki. Żart ma tu funkcję raczej negacji, prowokacji, kwestionowania niż radosnej zabawy i cieszenia się życiem, był też osadzony w kontekście instytucjonalnym galerii sztuki i intelektualnym, zawartym w komentarzach twórczyni, kuratorów i krytyków. Te i inne cechy pomijam, ponieważ zależy mi tutaj wyłącznie na naświetleniu obecności, choćby śladowej, skarnawalizowanych form w kontestującej i krytycznej twórczości trzech ostatnich dekad XX stulecia.

Groteskowe obrazowanie ciała znalazło się również w pracach Libery, który w latach dziewięćdziesiątych stał się jednym z prekursorów sztuki krytycznej. Libera już wcześniej eksplorował kwestie cielesności, podejrzliwie podchodził do konwencji i wyobrażeń zbiorowych; w latach dziewięćdziesiątych zaczął jednak posługiwać się zabawkami dla dzieci. Nawiązując do

218 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 87.

lalki Barbie i jej partnera Kena, stworzył w 1995 roku serię dwudziestu czterech figurek *Ciotka Kena* – staromodnie ubranych, otyłych i nieogolonych. W następnym oku zaprezentował pracę *Możesz ogolić dzidziusia (You Can Shave the Baby)* – dziesięć lalek dziecka z obfitym owłosieniem pod pachami. Wreszcie, w 1996 roku powstało bodaj najgłośniejsze *Lego. Obóz koncentracyjny* – zestaw siedmiu pudełek klocków, z których można złożyć makietę niemieckich obozów zagłady. Jednocześnie artysta pracował nad „urządzeniami korekcyjnymi”, z których pierwszym było *Body Master* z lat 1994-1997, dokładna kopia przyrządów do ćwiczeń mięśni, jednak dostosowana rozmiarami i obciążeniami do ciała chłopców w wieku od siedmiu do dziewięciu lat. Do zestawu ćwiczeniowego był dołączony plakat prezentujący dziecko z monstrualnie rozbudowaną muskulaturą. W roku 1996 przedstawił drugie z „urządzeń”: *Łóżeczka porodowe dla dziewczynek*, analogiczne modele łóżek porodowych, zmniejszone do rozmiarów odpowiadających ciału dziewczynek między siódmym a dziewiątym rokiem życia.

Groteska przedstawień muskularnych chłopców czy owłosionych lalek niemowląt miała jeszcze bardziej niepokojące i krytyczne oddziaływanie niż twórczość Żebrowskiej; groteskową formę Libera zastosował między innymi po to, by za jej pomocą podać w wątpliwość sprawy na ogół niebudzące kontrowersji w codziennym życiu – jak normatywny wpływ zabawek albo popkulturowe wyobrażenia idealnego, pięknego ciała. Z jasnej, pogodnej atmosfery zabawy na jarmarcznym placu zostało tu bardzo niewiele. Prace te rządziły się jednak logiką degradacji, sprowadzania „wysokiego” do „niskiego”, odsłaniania, parodiowania, ośmieszania. Choć nie było w nich zbiorowego ciała ludu, to w napięciach, zderzeniach i przemocy symbolicznej wyrażał się silnie odczuwany związek między tym, co kolektywne, a tym, co jednostkowe. Sztuka krytyczna mierzyła się ze światem, w którym zostały odbudowane nieprzyjazne struktury społeczne i porządki władzy. One to niepostrzeżenie zniosły wcześniejsze skarnawalizowane rozluźnienie, kultywowane zwłaszcza w alternatywnych wspólnotach twórczych. „Świat wesołej anarchii” zastąpiony został stanem „zimnej wojny między sztuką a społeczeństwem” wedle słów kuratora Ryszarda Ziarkiewicza z 1995 roku (we wstępie „Magazynu Sztuki” nr 2-3), spopularyzowanych sześć lat później przez Liberę w manifestie (złożonym w całości z cytatów z prawicowej prasy na temat sztuki krytycznej) pod takim właśnie tytułem²¹⁹.

Wreszcie, plebejski śmiech i karnawał znalazły się w obszarze zainteresowań alternatywnego Teatru Wiejskiego Węgajty. Projekt *Ostatki, zapusty*, realizowany w Węgajtach od lat dziewięćdziesiątych, opierał się na wykonywanej przez zespół pracy etnograficznej: badaniu, dokumentacji i analizie obrzędów karnawałowych w kulturze polskiej i kulturach obcych.

219 Zbigniew Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, „Magazyn Sztuki”, http://www.magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm, dostęp: 6.08.2014.

Zgromadzony i przeanalizowany materiał był wykorzystywany w warsztatach, w trakcie których powstawały maski zapustnych maszkar. Ich pochod był następnie częścią widowiska odgrywanego za każdym razem inaczej, by poprzez dobór środków muzycznych, plastycznych i choreograficznych dopasować odnawiającą moc karnawału do lokalnego kontekstu. Zapustne widowisko Węgajt odbywało się w miejscach takich jak domy pomocy społecznej, więzienie czy szpital, a także na warszawskim skłocie Elba; dostosowując się do odbiorców i okoliczności, aktorzy częściowo improwizowali i wciągali publiczność w przebieg zdarzenia.

Od kostiumów krasnoludków podczas happeningów, rysunków smurfów na transparentach i graffiti z Kubusiem Puchatkiem po wylaniającą się z pochwy lalkę Barbie i klocki Lego, z których można ułożyć obóz koncentracyjny – baśnie, bajki, zabawki dla dzieci jako elementy dziecięcej wyobraźni, narzędzia jej kształtowania przez dorosłych, a wreszcie reprezentacje dziecięcości były rozmaicie wykorzystywane w alternatywnej i krytycznej twórczości. Odgrywanie naiwnego, nierozumiejącego konwencjonalności, pragnącego bawić się dziecka umożliwiało podjęcie kontestacji w sposób nieoczywisty, co łączyło się z pewnym, przynajmniej symbolicznym zabezpieczeniem się przed ostrą reakcją, która mogłaby spotkać krytykę wypowiedzianą wprost. Niekiedy wiązało się to z odkrywaniem dziecka w sobie: docieraniem do własnej „autentyczności” i „spontaniczności”, odrzucaniem statusu osoby dorosłej i związanych z tym nakazów i zakazów, poczuciem „dziecięcej” czystości i niewinności. Zasady społecznego modelowania dzieciństwa były ukazywane jako arbitralne narzucanie normatywnych tożsamości. Skarnawalizowane, „dziecięce” taktyki i autokreacje wyprowadzane były często z radykalnego, dualistycznego punktu widzenia, z którego wytwarzane przez dorosłych zabawki, urządzenia i narracje jako narzędzia władzy, indoktrynacji i przemocy pedagogicznej nie mogły nie zostać zakwestionowane. Wyobrażenia kultury alternatywnej nie ograniczała się do zbioru obrazów i wyobrażeń z literatury dla dzieci lub literatury dziecięcej²²⁰, choć wykorzystywała je wyjątkowo często.

Radykalna krytyka i demaskacja, podobnie jak skrajnie pesymistyczne prognozy i akty destrukcji nie wykluczały jednak „skarnawalizowanego uczestnictwa w kulturze”, ponieważ wynikały z tych samych źródeł w doświadczeniu kryzysu, upadku, zerwania. Jak pisał Bachtin, karnawalizacja świadomości „zawsze poprzedza – i przygotowuje” wielkie przewroty²²¹. Nawet tam, gdzie karnawalizacja została podporządkowana wyobrażeniom katastroficznym, a z odnowicielskiego śmiechu pozostawał jedynie ponury, nihilistyczny rehot, jej ślady i pogłosy przynosiły oczyszczenie i czyniły doświadczenie absurda przygodnym i względnym. Dzięki pracy skarnawalizowanej wyobraźni, przenicowującej wszystkie właściwości przeżywanego świata,

220 Por. Ryszard Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.

221 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 115.

w kulturze alternatywnej śmiech był odpowiednią formą dla wyrażania nawet bardzo poważnych treści; podejmowany przez Węgałty wysiłek przywrócenia karnawałowej obrzędowości osobom marginalizowanym i wykluczonym świadczy o świadomości tego potencjału.

ORIENTALIZACJA

Egzotyczne lata osiemdziesiąte

Od lipca do września 2010 roku w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej miała miejsce wystawa *Mógłbym żyć w Afryce (I Could Live in Africa)*, kuratorowana przez Michała Wolińskiego. Wernisaż wystawy został zakłócony przez protest artysty Ryszarda Woźniaka, który w demonstracyjny sposób zdjął ze ściany swój obraz *Świat bez wojen* i wyszedł z nim z budynku. Nie odszedł daleko – na zewnątrz pozoł z obrazem do zdjęć dziennikarzy, następnie zaś musiał zwrócić pracę instytucji. Choć *Świat bez wojen* na ścianę już nie wrócił, w trakcie trwania wystawy muzeum było odpowiedzialne za dzieło.

Swoim happeningiem Woźniak, niegdyś członek Gruppy, chciał poddać krytyce pewne elementy wydarzenia w MSN. Swoją wypowiedź zawarł w *Liście otwartym*, w którym sformułował sześć punktów. Pierwszy zarzut dotyczył braku historycznej rzetelności, drugi i trzeci – wizualnej dominacji prac członków grupy Neue Bieriemienność i ogólnego braku reprezentatywności na wystawie (pominięcie Łodzi Kaliskiej i Gruppy). Punkty czwarty, piąty i szósty wypominały organizatorom niechlujną i nierzetelną aranżację, brak podpisów pod prezentowanymi dziełami oraz niesprawiedliwe traktowanie twórców²²². W odpowiedzi organizatorzy dodali informacje pod pracami oraz wyjaśniali, że wrażenie zdominowania przestrzeni przez obiekty stworzone przez Neue Bieriemienność wynikało stąd, że mają one po prostu wielkie gabaryty. Argumentowano też, że kurator ma prawo do własnego, subiektywnego ukształtowania przestrzeni i wyboru prac według swojej subiektywnej wizji, a zamierzenie stworzenia spójnego środowiska pociągnęło za sobą nietypowe zaaranżowanie galerii.

Z przytoczonej argumentacji Woźniaka najważniejszy wydaje się zarzut abstrahowania od kontekstów historycznych i prezentystycznego naginania zróżnicowanej rzeczywistości lat osiemdziesiątych do własnych wyobrażeń na ten temat. Według artysty został zafałszowany heroizm wystąpień w okresie stanu wojennego: „Bycie aktywnym artystą w czasie stanu wojennego wymagało odwagi i determinacji do uprawiania sztuki przeciw wszelkim przeciwnościom, pod presją i w warunkach politycznego i społecznego terroru”²²³. Heroiczne postawy twórców tego czasu należy, zdaniem Woźniaka, traktować inaczej niż wystąpienia młodszych kolegów z drugiej połowy lat osiemdziesiątych. Zestawienie dzieł z obu tych okresów, bez wyjaśniającego tekstu

222 Ryszard Woźniak, *List otwarty*, http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=848&newsId=13481&callingPageId=847&_sectionId=&_cms=newser,
dostęp: 5.06.2013.

223 Tamże.

kuratorskiego, miałyby być „manipulacją” wprowadzającą w błąd publiczność i wbrew chronologii homogenizującą złożoną rzeczywistość społeczną, polityczną i artystyczną przedostatniej dekady XX wieku.

Krytykowany przez malarza tekst kuratorski zaczynał się od stwierdzenia, że wystawa „jest propozycją odbycia wyprawy w egzotyczne, z dzisiejszej perspektywy, lata 80.”²²⁴. Po tych słowach następuje charakterystyka tych „egzotycznych” lat:

Wtedy po gorącym sierpniu (porozumienia sierpniowe) nastąpił zimny grudzień 1981, do kin miał wejść *Czas Apokalipsy*, a na ulice wjechały wozy opancerzone. Telewizja i radio nadawały zatroskanego generała Jaruzelskiego, cedzącego ogłoszenie stanu wojennego. Zamknięto granice, wprowadzono godzinę milicyjną. W sklepach były puste półki, przed nimi kolejki. Przerywano dostawy prądu i gazu, reglamentowano benzynę. Pokolenie wchodzące w dorosłe życie stanęło przed perspektywą zamrożenia walącego się systemu, totalnej beznadziei, braku przyszłości. Dbać o to miały czołgi i SB. Władza centralna niemal w pełni kontrolowała środki produkcji i dystrybucji. Oficjalny obieg był skompromitowany, drugi obieg podporządkowany politycznej walce z komunistycznym reżimem. Opozycja za najważniejszego sojusznika miała kościół katolicki. Zamknięto kina, teatry, galerie. Młoda generacja do wyboru miała cyniczne robienie kariery w oficjalnych strukturach, opozycyjne podziemie lub abnegację. Z jednej strony otaczał ją propagandowy fałsz, z drugiej Radio Wolna Europa, „bibuła”, polityczne manifestacje i wystawy przykościelne. Brakowało powietrza, młodzi się dusili. Nastąpiła subkulturowa erupcja²²⁵.

W tym krótkim fragmencie zostały zebrane wizualne klisze, „ikony”, metonimizujące lata osiemdziesiąte: wozy opancerzone, generał Jaruzelski ogłaszający w telewizji wprowadzenie stanu wojennego, puste sklepowe półki, kolejki przed sklepami, czołgi. Współwystępowały z nimi, często się pokrywające, klisze językowe: walący się system, totalna beznadzieja, brak przyszłości, cyniczne robienie kariery w oficjalnych strukturach, propagandowy fałsz, „bibuła” i polityczne manifestacje. Rekonstrukcja nastrojów społecznych i świadomości była dokonana za pomocą zbiorowych, uogólnionych obrazów i wyobrażeń, charakterystycznych raczej dla poetyki mityzującego dyskursu o latach osiemdziesiątych niż dla samych tych lat. W dyskursie tym cień telewizora z wizerunkiem generała Jaruzelskiego pada na całą dekadę, stłamszone społeczeństwo poddane jest ścisłej kontroli, a nad porządkiem na ulicach czuwają czołgi i wozy opancerzone. Próba wypracowania innej narracji o latach osiemdziesiątych – przez pryzmat twórczości młodych, chcących żyć po swojemu ludzi, którzy budowali własną kulturę obok politycznej gry między PZPR a „Solidarnością” – sama okazała się ni wolna od uproszczeń, stereotypów i mityzacji.

Próba ta i towarzyszący jej spór Woźniaka z MSN zasługują jednak na uwagę i to bynajmniej nie jako przykład niepowodzenia rekonstrukcji doświadczenia przeszłości. Pojawił się

224 Opis wystawy na stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej, brak autora (przypuszczalnie Michał Woliński), <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/moglbym-zyc-w-afryce-i-could-live-in-africa>, dostęp: 5.06.2013.

225 Tamże.

tu element, którego istotność rozpalala dyskusję wokół tej wystawy. Chodzi o znacznie rozleglejsze zagadnienie egzotyczności i egzotyzacji lat osiemdziesiątych – i nie tylko ich – szczególnie w kontekście kultury alternatywnej. Lata osiemdziesiąte mogą jawić się jako „egzotyczne” nie tylko dla uczestników współczesnej „wyprawy” w przeszłość. Sami uczestnicy kultury alternatywnej egzotyzowali swoje otoczenie i swoje własne wizerunki. Mityzacja własnych losów była w wielu przypadkach dokonywaną na bieżąco praktyką życia codziennego. Obcość, inność, odmienność samych siebie w stosunku do otoczenia były często eksponowane i performowane. Poczucie obcości we własnym kraju i „dzikości” we własnej kulturze w jawny sposób kwestionowało kategorie takie jak „własny kraj” lub „własna kultura”. Nie przez przypadek Leszek Knaflowski z grupy Koło Klipsa wykonał w 1984 roku potężne, obwiązane sznurami *Dzidy*, a dwa lata później Mirosław Filonik stworzył z *papier mache* figurę *Honolulu Baboon*: wielkiego, czarnego pawiana z bananem w ręku.

W świecie zachodnim nowi dzicy buntowali się przeciwko obowiązującym w sztuce, a szczególnie w malarstwie, kanonom i konwencjom, odcinali się od konceptualnej twórczości starszego pokolenia, afirmując emocje, związki dzieła sztuki z osobowością i cielesnością twórcy, wyjątkowość procesu powstawania dzieła. Nowa ekspresja – inna nazwa tego nurtu – miała oddawać „dzikość” twórczości przekraczającej normy estetyczne i kulturowe, powracającej do stawiania fundamentalnych pytań o jestestwo człowieka w świecie, podkreślającej wartość twórczej indywidualności. Prace polskich rówieśników niemieckich *Neue Wilde* często miały charakter bardziej doraźnej krytyki społeczno-politycznej lub ponadczasowej refleksji metafizyczno-religijnej, a w mniejszym stopniu występowały przeciwko kierunkom obowiązującym w polu sztuki i dominującym w akademii. W 1988 roku w *Artykule o niby neoekspresjonizmie* lider Totartu Zbigniew Sajnog przekonywał, że wbrew częstym opiniom sztuka nowej ekspresji w Polsce nie była kalką zachodniej wersji tego nurtu, ponieważ konteksty społeczne i techniczne twórczości po dwóch stronach żelaznej kurtyny pozostawały zgoła odmienne. Choć wspólne były nazwa i stylistyka transawangardy na Zachodzie i w Polsce, kluczowy dla zrozumienia tej twórczości był element pomiędzy nimi, „nadmiar” bądź „niedostatek cywilizacji”, wskutek czego nowa ekspresja:

Tam jest wymiotem z przejedzenia, u nas z zatrucia; tam agresję wywołuje czysta i estetyczna ulica, tu brudna i porażająco ohydna, tam znużenie wyrafinowanymi środkami, tu męcząca irytacja ich permanentnym brakiem²²⁶.

Poetyka nowej ekspresji pojawić się miała w Polsce, według Sajnoga, jeszcze w latach siedemdziesiątych; później przyjęła tylko nazwę swojego zachodniego odpowiednika. Zbigniew Maciej Dowgiałło w 2007 roku twierdził, że sam zaczął malować duże, ekspresyjne obrazy jeszcze

226 Zbigniew Sajnog, *Artykuł o niby neoekspresjonizmie*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988, brak paginacji.

jako nastolatek w latach siedemdziesiątych, a o istnieniu transawangardy dowiedział się znacznie później, około 1983-1984 roku²²⁷. Dowgiało i jego kolega Wojciech Tracewski faktycznie co najmniej od 1983 określali się jako *Neue Wilde*, inaczej niż na przykład Gruppa, której prace powstawały w zbliżonym stylu. Fydrych umiejscawiał początki nowej ekspresji we Wrocławiu w ostatnich dniach strajku studenckiego, w grudniu 1981 roku, stwierdzając, że nurt ten powstał „samorodnie”, „był akcją zrodzoną z ogromnego ciśnienia społecznego”, odzwierciedlał „czas chaosu i ekspresji”²²⁸. Wprowadzenie stanu wojennego, wygaszającego strajki i cofającego procesy demokratyzacji w szkołach i zakładach pracy, nie mogło nie znaleźć odzwierciedlenia w młodej sztuce. Prace studentów i studentek wrocławskiej PWSST po przywróceniu zajęć na uczelni były zdominowane przez patriotyczne symbole, karykatury generała Wojciecha Jaruzelskiego, przedstawienia milicjantów, zbuntowanej młodzieży, robotników, więzień, protestów i tym podobne wątki. Kolorystyka obrazów była wygaszona i monochromatyczna, albo – krzykliwie jaskrawa. Stopniowo jednak prace studentów i studentek PWSSP upodobały się do prądu nowych dzikich, rozwijającego się równolegle na Zachodzie. W stylu nowych dzikich, z aprobatą wykładowców takich jak Mieczysław Zdanowicz, Konrad Jarodzki i Leszek Kaćma, w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych we Wrocławiu tworzyli Andrzej Dakszewicz, Jakub Nowak, Mariusz Mikołajek, Marcin Harlender czy Eugeniusz Minciel. Poetyką transawangardy posługiwali się też Fydrych i jego przyjaciele, których „ultramalarstwo”

przeciwstawiało się skomercjalizowanej twórczości galeryjnej, było działalnością ujawniającą relacje, jakie zachodziły w podświadomości zbiorowej. W tym celu malowano grupowo obrazy²²⁹.

Wspólnotowe działania artystyczne miały pomóc w dotarciu do zbiorowej nieświadomości. Treści zbiorowej świadomości uważano za represyjne. Prezentacje tak wykonanych prac również były wspólnotowe, podkreślały jedność środowiska twórczego mimo różnic stylistycznych (nowa ekspresja nie stworzyła homogenicznej stylistyki, jej twórcy stosowali zarówno przedstawienia figuratywne, jak i abstrakcyjny ekspresjonizm), integrowały i wzmacniały poczucie grupowej afiliacji. Wernisaż nieoficjalnej wystawy dzieł Andrzeja Jarodzkiego, Mariusza Mikołajka i Ryszarda Świerada w korytarzu PWSSP w rocznicę wprowadzenia stanu wojennego, 13 grudnia 1982 roku, był tego typu grupowym wystąpieniem.

227 *Republika bananowa...*, s. 67.

228 Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 27.

229 Tamże, s. 31.

Ekspozycja obcości

Tytuł przywołanej wystawy *Mógłbym żyć w Afryce (I Could Live in Africa)* został zapożyczony z filmu Jacques'a de Koninga, młodego holenderskiego reżysera, który w 1983 roku przebywał w Warszawie i spotkał tu członków założonej w tym samym roku grupy Izrael grającej muzykę reggae. Film *I Could Live in Africa* powstał ze zdziwienia de Koninga polskimi realiami życia i zdawał się mieć charakter paradoksalny: obcokrajowca oprowadzali po Warszawie i polskiej rzeczywistości ci, którzy sami czuli się wyobcowani, obcy w kraju własnych przodków: Robert Brylewski, Paweł „Kelner” Rozwadowski, Tomasz „Men” Świtalski i inni muzycy Izraela. Już sama nazwa zespołu sugerowała, że ich spojrzenie na Polskę było inne niż społecznej większości (w oficjalnych materiałach grupę podpisywano jako „Issiael” albo „I2RA3L”). Krótki, około dwudziestominutowy metraż de Koninga ma tę zaletę, że powstał poza systemem kontroli i cenzury – Holender dysponował niewielką kamerą, którą nie zainteresowały się żadne służby.

Film zaczyna się od panoramy pustych, szarych rzędów trybun Stadionu Dziesięciolecia; umiejscowiona na środku obiektu kamera kręci się w kółko, coraz szybciej, jakby w oszałamiającej grze *ilinx*, o której Roger Caillois pisał: „mamy tu do czynienia z próbą chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzucenia świadomości swego rodzaju rozkosznej paniki”²³⁰. Widz tej sceny może odnieść wrażenie, że to bezludne trybuny nagle zaczynają wirować. Po tym chwilowym transie jak z szamańskiego tańca obraz staje się na powrót spokojny: młody mężczyzna czyta gazetę, siedzi na ławce na zaśnieżonej ulicy. Jednak i ten spokój okazuje się pozorny i krótkotrwały: mężczyzna nagle podpala dopiero co czytana gazetę i beznamiętnie puszcza ją z dymem. W kolejnej scenie chłopak stoi na końcu pustego wagonu tramwaju i patrzy za okno, na pokryte brudnym, szarym śniegiem wyludnione miasto. W tle słychać głos Roberta Brylewskiego: zdaniem muzyka ludzie tym różnią się od zwierząt, że mają niezależny umysł, dzięki czemu nie potrzebują przywódców.

Te pierwsze sceny pokazują już, że główną zasadą montażu *I Could Live in Africa* jest kontrast: porządku – rzędy ławek, lektura gazety, kurs tramwaju – i wyobcowania już w to w oszałamiających obrotach kamery, już to w pełnym sprzeciwu spaleni gazety, wreszcie w samotnej podróży przez pustą przestrzeń. Dalszą część filmu podporządkowano tej zasadzie. Warszawa jest tu niemal monochromatyczna, przedstawiona w szaro-brązowych barwach brudnego śniegu i betonu. Ruchu widać w niej niewiele: pojedyncze osoby czekają na przystankach, samochody z rzadka przejeżdżają opustoszałymi ulicami, tramwaje z nielicznymi pasażerami

²³⁰ Roger Caillois, *Ludzie a gry i zabawy*, [w:] tegoż, *Żywioł i ład*, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973, s. 323.

niespiesznie kursują, mijając się na swoich trasach. Jedynie bazar Różyckiego wydaje się zatłoczony, choć wypełniający go tłum jest raczej apatyczny, a poszczególne osoby powoli krzątają się za swoimi sprawami. Inne warszawskie obrazy to: pejzaż stolicy widzianej z praskiego brzegu, z dominantami hotelu Forum (obecnie Novotel) i Pałacu Kultury i Nauki, sam Pałac filmowany z żabiej perspektywy, cmentarz żydowski z pochylonymi, zasypanymi śniegiem macewami.

Młodzi muzycy Izraela usiłują interweniować w tę opustoszałą, melancholijną przestrzeń, jednak bez powodzenia, co tylko pogłębia wrażenie ich alienacji. Jeden z chłopców próbuje zainteresować przechodniów na ulicy muzyką, ale nikt nie chce choćby na chwilę założyć oferowanych przez niego słuchawek. W innej scenie koledzy przez wysoką, stalową bramę wchodzi na cmentarz żydowski, gdzie otrzepują macewy ze śniegu; w tle słychać ich wypowiedzi na temat polskiego antysemityzmu w kontekście nazwy grupy. Jeden z muzyków rysuje na zaparowanej szybie w autobusie sześcioramienną gwiazdę. Nieco później bohaterowie wbiegają do Pałacu Kultury i Nauki, mijają socrealistyczne rzeźby, by po chwili wypaść z niego w gonitwie za osobą w przebraniu niedźwiedzia. Wreszcie, na tle budynku machają dłońmi, jakby pozdrawiali przechodzący w dole pochód. Oprócz tego w filmie powraca postać samotnego pasażera tramwaju, zwrócona w stronę okna, o konturach ostro odcinających się od otoczenia. W jednej z ostatnich scen kamera skierowana początkowo na literę „A” w okręgu – znak przystanku autobusowego zaskakująco podobny do ideogramu anarchizmu – przesuwa się na stojącego poniżej milicjanta. Choć milicjant pilnuje porządku, umieszczony nad nim znak nagle, dzięki nowemu kontekstowi filmu, sąsiedztwu buntowniczych wypowiedzi członków Izraela, nabiera dwuznaczności: przestaje oznaczać regulację komunikacji miejskiej, zamiast o miejscu zatrzymania autobusu przypomina o jakby podskórnym, niewidocznym wywrotowym potencjale. Tak jakby, gdy tylko wzrok władzy zostanie skierowany w inną stronę, wszystko wokół nabierało nowych, nieprzewidywalnych znaczeń.

Z monochromatycznością i statycznością tak przedstawianej Warszawy kontrastują nie tylko zachowania bohaterów, drobne, chwilowe i niepozostawiające śladu interwencje: pełne ironii jak gest pozdrowienia spod Pałacu Kultury i Nauki lub „niewinnej” zabawy jak gonienie niedźwiedzia w centrum miasta. Zasada kontrastu jest realizowana w filmie również poprzez zestawianie tych scen z wypowiedziami muzyków i fragmentami piosenek, stanowiącymi dźwiękowe tło obrazów Warszawy lub osobne sceny, w których muzycy grają swoje piosenki w sali prób albo opowiadają o życiu w Polsce. Członkowie Izraela łamaną angielszczyzną mówią między innymi, że ich muzyka niesie przesłanie pokoju i miłości, krytykują instytucje kościelne i zakłamanie polityków, żalą się na brak sklepów muzycznych. Do opisu sytuacji kilkakrotnie wykorzystują słowa „system”, „dziwka”, „Babilon” – wszystkie one podkreślają wzajemne powiązanie różnych elementów rzeczywistości

oraz oparcie społeczno-politycznych mechanizmów na nieetycznych podstawach. Chodzi nie tylko o rządowe lub kościelne instytucje władzy, lecz także o postawy społeczne, niechętnie tendencjom wolnościowym, konformistyczne i egoistyczne. Ludzie w Polsce nie potrzebują żywności – deklarują członkowie Izraela – dostają jej mnóstwo, jedzą i tyją; w przeciwieństwie do nich, muzykom potrzeba z zagranicy jedynie sosu sojowego i marihuany.

O ile Warszawa jest utrzymana w barwach szaro-brązowych, rozmytych i niewyraźnych, o tyle przestrzeń muzyków ma kolorystykę ciepłą i nasyconą: snopy światła na ciemnym tle, kolorowe koszule młodych mężczyzn. W jednej ze scen oko kamery koncentruje się na trzech lampach, których abażury w kolorach zielonym, żółtym i czerwonym układają się we flagę Etiopii. Z pustką i apatią na stołecznych ulicach kontrastuje z kolei intensywność granej przez Izrael muzyki: członkowie zespołu śpiewają, grają na gitarach, saksofonie i perkusji, a wyróżnia się spośród nich starszy, brodaty i długowłosy Milo Kurtis, w transowym zapamiętaniu uderzający w bębny; nieliczne dziewczyny spoglądają na chłopców. W granej pod koniec filmu piosence muzycy śpiewają: „całkowite zniszczenie to jedyne ocalenie, anarchia, anarchia”, kilkakrotnie powtarzając te słowa. Nieco wcześniej mówią: „Mógłbym żyć tu, mógłbym żyć w Afryce. [...]. Ten kraj jest dziwką”. Wydaje się, że ich obcość wobec otoczenia, wobec zastanego świata jest całkowita.

Montaż dialektyczny

Obraz nie jest nigdy prostą rzeczywistością. Obrazy filmowe są przede wszystkim operacjami, relacjami między tym, co widzialne i tym, co słyszalne, między różnymi sposobami grania z następstwem wydarzeń, z przyczyną i skutkiem. Operacje te tworzą różne obrazy-funkcje, różne znaczenia słowa „obraz”²³¹

– pisał francuski filozof Jacques Rancière. W przypadku *I Could Live in Africa* widać to szczególnie wyraźnie: cały film zrozumieć można jako próbę poznania rzeczywistości opierającą się na dychotomicznych zestawieniach różnych obrazów oraz obrazów i dźwięków, w tym głosów, w których opozycyjne elementy podważają się nawzajem. Znamienne, że po wypowiedzi na temat antysemityzmu i wizycie na cmentarzu żydowskim, a przed krytyką katolickiego kleru pojawia się w filmie zestaw wystawionych na sprzedaż dewocjonaliów – obrazków świętych i papieża Jana Pawła II. Do pracy de Koninga włączono też elementy *found footage*: fragment dziennika telewizyjnego ze spikerką czytającą wiadomości i koncert orkiestry dętej czarnoskórych żołnierzy na pustym, betonowym placu – oba nagrania są pozbawione dźwięku. Właśnie po tym drugim

²³¹ Jacques Rancière, *Los obrazów*, przeł. Julian Kutyła i Paweł Mościcki, [w:] tegoż, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 46.

fragmencie następuje scena pozdrowienia przez muzyków Izraela spod Pałacu Kultury i Nauki. Taki typ montażu Rancière nazywał montażem dialektycznym:

Model dialektyczny dostrzega chaotyczną siłę w tworzeniu drobnych maszyn heterogeniczności. Dzieląc to, co ciągle, na fragmenty i oddalając od siebie elementy wzajemnie powiązane albo, odwrotnie zbliżając do siebie to, co różne, i wiążąc ze sobą rzeczy nieprzystawalne, stara się on budować efekt szoku. Z wywołanych w ten sposób wstrząsów tworzy on drobne narzędzia miary, zdolne ukazywać siłę wspólnoty opartej na destrukcji, która sama narzuca inną miarę. Tę drobną maszynę może stworzyć spotkanie maszyny do szycia z parasolem na stole sekcyjnym albo lasek z syreną w starej witrynie Pasażu Opery; bądź też szereg innych odpowiedników tych narzędzi w poezji, malarstwie i kinie surrealistycznym. Spotkanie tego, co nieprzystawalne, ukazuje siłę innej wspólnoty wymuszającej inną miarę. Wspólnota ta narzuca absolutną rzeczywistość pragnienia i snu. Tą drobną maszyną może być także bojowy fotomontaż Johna Heartfielda pokazującego kapitalistyczne złoto w przełyku Adolfa Hitlera, czyli rzeczywistość ekonomicznej dominacji ukrytą pod liryką narodowej rewolucji, albo o czterdzieści lat późniejszy fotomontaż Marthy Rosler, która „przenosi do domu” wojnę w Wietnamie, mieszając obrazy wojenne z reklamami domowego szczęścia dla Amerykanów. Mogą to być jeszcze nam bliższe obrazy *homeless*, które Krzysztof Wodiczko wyświetla na oficjalnych pomnikach w Ameryce, albo obrazy, do których Hans Haacke dołącza informację o tym, ile kosztowały kolejnych nabywców. We wszystkich tych przypadkach chodzi o to, aby ukazać świat schowany za fasadą jakiegoś innego świata: daleki konflikt za komfortem *home*, *homeless* wykluczonych przez miejską modernizację za nowymi budynkami albo starymi emblematami miast, złoto wykorzystywane do eksploatacji za retoryką wspólnoty albo wzniosłością sztuki, wspólnotę kapitału za wszelkiego rodzaju podziałem obszarów i walkę klas za wszelką formą wspólnoty²³².

Pozwoliłem sobie na tak długi cytat, by uwzględnić w nim przykłady montażu dialektycznego w sztuce i literaturze, które wymienia Rancière. Zderzenia scen z szarawej, wyludnionej, chwilami monumentalnej Warszawy i intensywnego, ciepłego, kolorowego zamkniętego świata muzyków Izraela bazują na tym samym modelu co dzieła Aragona, Heartfielda czy Wodiczki i tak jak one ukazują „siłę innej wspólnoty wymuszającej inną miarę”. W tym przypadku jest to sama wspólnota członków grupy, czy też szerzej – wspólnota kultury alternatywnej, której Izrael był częścią. Co więcej, ta inna wspólnota faktycznie tworzyła „świat schowany za fasadą jakiegoś innego świata” i opowiadała o tym, wykorzystując obrazy, symbole i metafory pochodzące z obcych, heterogenicznych porządków.

Ta taktyka została zawarta już w samej nazwie zespołu, która referowała do trzech punktów odniesienia: starotestamentowego ludu wybranego, prześladowanego przez władców Babilonu (zgodnie z przesłaniem ruchu Rastafari, często utożsamiającego się z biblijnym ludem Izraela); współczesnego państwa Izrael, które od czasu wojny sześciodniowej w 1967 roku nie cieszyło się sympatią oficjalnych organów Polski Ludowej; współczesnych Żydów, których społeczność na

232 Tamże, s. 82-83.

obszarze Polski w latach osiemdziesiątych, po masowej eksterminacji podczas II wojny światowej, fali pogromów z lat 1945-1946 i antysemickiej kampanii z 1968 roku niemal przestała istnieć, pozostawiając po sobie liczne i łatwo zauważalne ślady materialne i symboliczne. Zarówno w filmie de Koninga, jak i w piosenkach grupy Izrael te trzy punkty odniesienia są w różny sposób przywoływane, z jednej strony zwielokrotniając wyobcowanie muzyków, z drugiej zaś – wpisując ich w bliską większości społecznej tradycję biblijną oraz zawarte w pamięci komunikatywnej wizerunki znajomych i sąsiadów.

W kolejnych zdaniach Rancière wyjaśnia znaczenie takich zabiegów:

Chodzi o to, by kierować szokiem, inscenizować obcość tego, co swojskie, pokazać inny porządek miary, który można odkryć tylko dzięki przemocy konfliktu. Siła obrazu-zdania, łącząca to, co heterogeniczne, jest więc siłą rozdziału i zderzenia, która odkrywa tajemnicę jakiegoś świata, czyli inny świat, którego prawo działa pod odrażającymi lub chwalebnyymi pozorami tego pierwszego²³³.

W przypadku filmu de Koninga inscenizacja obcości tego co swojskie stanowi jednocześnie inscenizację własnej obcości – w dodatku w podwójnym znaczeniu: reżysera i bohaterów filmu. Ta inscenizacja dokonywała się jednak nie tylko w ukryciu – w klubach, mieszkaniach, galeriach – lecz także w przestrzeni miejskiej, gdzie dobiegała muzyka, malowano szablony, rozklejano plakaty, chodzono w nietypowych fryzurach i strojach, urządzano happeningi i manifestacje.

Śląski mistycyzm

Niezwykle ważny element całej „maszyny heterogeniczności” stanowiło wykorzystanie muzyki reggae. Użycie w celu ekspozycji czy też inscenizacji obcości akurat reggae nie było bynajmniej oczywiste. Początkowo, gdy reggae dotarło do Polski w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, jego słuchanie było częścią większej fali zainteresowania muzyką etniczną i ludową, w której poszukiwano pierwotności, mitów i archetypów. Zwrot ku muzyce etnicznej był w dużym stopniu analogiczny z wcześniejszym o ponad dekadę poszukiwaniem rytualnych źródeł w obrębie sztuk plastycznych i ruchu teatrów alternatywnych.

W połowie lat sześćdziesiątych w Katowicach kilkoro młodych artystów zaczęło się spotykać, by dyskutować o sztuce, historii, filozofii. Ich zainteresowania odbiegały jednak od dominujących w tym czasie trendów neoawangardowych (konceptualnych). Grupa złożona z Urszuli Broll, Antoniego Halora, Zygmunta Stuchlika, Andrzeja Urbanowicza i Henryka Wańka wymieniała się wiedzą i przemyśleniami na temat magii, alchemii, mitów, gnozy, psychologii głębi, buddyzmu, i poszukiwała w nich odpowiedzi na pytania o sensory snów, wizji i tego wszystkiego, co

233 Tamże, s. 83.

zdawało się irracjonalne, a czego wyrazy widzieli w sztuce różnych epok i cywilizacji²³⁴. W swojej własnej twórczości artyści ci posługiwali się symbolami, alegoriami, dążyli do oddania treści zawartych w zbiorowej nieświadomości; inspirowali się zarówno surrealizmem, jak i tradycyjną sztuką Dalekiego Wschodu czy starożytności.

Początkowe spotkania o charakterze koleżeńskim i samokształceniowym zostały nieco sformalizowane w grudniu 1967, gdy grupa zaczęła prowadzić *Tajną Kronikę Grupy Pięciu Osób*, a następnie realizować wspólny projekt *Leksykonu* czy też *Encyklopedii* według pomysłu Urbanowicza: ozdabiać literami, słowami, znakami, motywami zwierzęcymi i roślinnymi trzydzieści dużych, czarnych kart (w związku z czym seria była opisywana również jako *Czarne Karty*), odpowiadających poszczególnym literom alfabetu. W wyniku wspólnych prac i wystaw pod koniec lat sześćdziesiątych grupa przyjęła nazwę Oneiron, wskazującą kierunek poszukiwań w zgłębianiu snów i nieświadomości, choć równolegle używano również nazw Liga Spostrzeżeń Duchowych (skrót LSD nie był przypadkowy) i Tantrycki Ośrodek Naukowy. Krąg Oneiron stworzył wokół siebie grono współpracowników i sympatyków, oprócz twórczości artystycznej zajmował się przekładami (między innymi pism Lao Tsego, *Księgi Przemian I – Cing*, *Tybetańskiej Księgi Umarłych*, *Trzech filarów zen*) i popularyzacją myśli ezoterycznej. Krzysztof Grudnik w artykule *Fenomen Oneironu. Między tradycją a nowatorstwem* zauważał, że na gruncie działań Oneironu powstał w 1975 roku w Katowicach pierwszy w Polsce ośrodek buddyzmu zen, za którym pojawiły się sanghi innych odmian buddyzmu²³⁵. Choć artyści Oneironu do ośrodka zen nie przystali, jego powstanie w nie mniejszym stopniu niż przykłady tłumaczonych tekstów świadczą o kierunku poszukiwań nieformalnej grupy.

Zainteresowanie filozofią Dalekiego Wschodu, archaicznymi kultami i psychoanalizą wynikało z odczuwanego przez twórców redukcjonizmu promowanych w polityce kulturalnej Polski Ludowej nurtów racjonalistycznych, nastawionych na poznanie intelektualne i ignorujących doznania religijne. Droga od racjonalizmu i realizmu do mistycyzmu i symbolizmu wiodła szlakiem wskazanym przez zachodnią kontrkulturę, której elementy docierały do Polski. Wspominał o tym we wspomnieniowym tekście Henryk Waniek:

Trzeba to wreszcie przypomnieć, że przełom lat '60 – '70 był czasem rozbudzenia się – w skali globalnej – ducha alternatywy cywilizacyjnej i duchowej. Wyłaniały się nowe horyzonty mentalne i to nas pociągało – odświeżenie filozofii życia; swoboda myślowa i kontestacja stanu społecznego zakłamania. W tych czasach przejawiało się powszechne znużenie establishmentem kulturalnym. I w odpowiedzi na te

234 Janusz Zagrodzki, *Katowicki underground. Od Strzebińskiego do Bellmera*, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, pod red. Janusza Zagrodzkiego, oprac. Stanisław Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach, Katowice 2004, s. 16-17.

235 Krzysztof Grudnik, *Fenomen Oneironu. Między tradycją a nowatorstwem*, [w:] *Czytanie Śląska i Zagłębia*, pod red. Elżbiety Dutki, Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, Katowice 2009, s. 77.

nowe potrzeby zaczęła kształtować się inna literatura i sztuka. Wiedzieliśmy, że na świecie ma miejsce taki proces²³⁶.

Działalność Oneironu łączona bywała przez komentatorów – moim zdaniem niebezpiecznie – z wielowiekową i ciągle żywą tradycją śląskiego mistycyzmu. Tradycja ta miała zresztą szerszy zasięg. Leszek Kolankiewicz przekonywał, że „doprawdy idealnym miejscem na sympozjum poświęcone mistyce śląskiej” byłby Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu²³⁷. W erudycyjnym eseju *Grotowski w poszukiwaniu esencji* Kolankiewicz oprócz chrześcijańskiego mistycyzmu wskazywał wiele innych nurtów, wierzeń i praktyk, z których reżyser Teatru 13 Rzędów czerpał, dążąc do poznania tego, co w człowieku nie ma charakteru społeczno-kulturowego, właśnie esencji. Wiele z tych punktów inspiracji było zbieżnych z rzeczami zgłębianymi przez Broll, Halora, Stuchlika, Urbanowicza i Wańka. Grotowski już jako dziecko miał czytać kabalistyczną księgę *Sefer ha-Zohar*, *Życie Jezusa* Renana i *Ścieżki jogów* Bruntona, a jako nastolatek – *Koran*. Następnie, w 1957 i 1958 roku w klubie Pod Jaszczurami w Krakowie Grotowski wygłaszał niedzielne wykłady dotyczące filozofii orientalnej, w których szczególnie wiele miejsca przeznaczał omówieniu wedanty: „na dziewięć odczytów poświęconych filozofii indyjskiej aż trzy dotyczyły wedanty, zwłaszcza adwajty Śankary (i wiśisztadwajty Ramanudży)”²³⁸, co – jak sądzę – wystarczająco zaświadcza jego ówczesne obeznanie w myśli Wschodu. W późniejszych latach jedną z ważniejszych książek stały się dla Grotowskiego *Opowieści chasydów* Martina Bubera, inspirowała go postać Georgija Gurdżijewa, świetnie znał pisma Carla Gustava Junga, dzięki któremu wkraczał w obszary alchemii, a w latach siedemdziesiątych zaintrygowały go książki Carlosa Castanedy. Niebagatelny wpływ na drogę intelektualną Grotowskiego miała również amerykańska kultura alternatywna lat siedemdziesiątych, w tym zjawiska takie jak *New Age* i nowe formy psychoterapii; z kolei tańce i pieśni w praktykach Grotowskiego miały wzorowały być na obrzędach afrohaitańskich. To wyliczenie nielicznych z gigantycznego zbioru zapożyczeń i inspiracji w twórczości Grotowskiego samo w sobie ma, oczywiście, znikomą wartość poznawczą – zwłaszcza w przypadku osoby, dla której sposobem poznania było działanie, bezpośrednie i somatyczne, a nigdy – teoretyzowanie. Dlatego według mnie ciekawsze będzie przyjrzenie się, choćby w ogromnym skrócie, jak Grotowski opisywał swoje praktyki i jak były one komentowane.

236 Henryk Waniek, *Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron*, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 179.

237 Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] tegoż, *Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 330.

238 Tamże, s. 300.

Korzenie i źródła

Prowadzone od wczesnej młodości badania mitu i rytuału Grotowski zintensyfikował około połowy lat sześćdziesiątych wraz z zespołem Teatru Laboratorium. W tekście programowym *Ku teatrowi ubogiemu*, opublikowanym w „Odrze” nr 9 (55) w 1965 roku, reżyser podejmował temat istoty teatru jako dziedziny odrębnej od innych rodzajów sztuk, a nie synkretycznie łączącej ich elementy – zagadnienie, z którym zmagał się już wcześniej. Odpowiedzią miał być właśnie „teatr ubogi”. Nie kryjąc rozległej wiedzy, Grotowski skupiał się na metodzie wypracowywanej w Laboratorium, której sens miał polegać nie na udoskonalaniu umiejętności technicznych posługiwania się ciałem, lecz na „procesie duchowym aktora, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym оголоceniem, odsłonięciem swojej intymności [...] jakby w akcie oddania się”²³⁹. „Proces duchowy” Grotowski określał mianem „integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora”, Zbigniew Osiński zaś – „treningu osobowości poprzez działania organiczne”²⁴⁰. Co niebłaha, procesowi towarzyszyć miała formalna dyscyplina, nadająca kształt roli. Grotowski sądził, że sytuacje ekstremalne wyzwalały w człowieku nie „naturalność”, lecz zachowania znaczące: „Człowiek w stanie uniesienia, duchowego maksimum, zaczyna tworzyć znaki, tańczyć, rytmicznie artykułować, śpiewać: to z n a k , a nie p o t o c z n a n a t u r a l n o ś ć jest właściwą nam elementarną ekspresją”²⁴¹. „Proces duchowy” był tak ważny, ponieważ swoistość teatru twórca Laboratorium dostrzegał w „relacji aktor – widz”, bez której – w przeciwieństwie do scenografii, kostiumów, charakteryzacji, muzyki, świateł, a nawet sceny – teatr nie mógłby istnieć²⁴². Teatr ubogi to taki, który właśnie rezygnuje z tych nadmiarowych elementów, a skupia się na zgłębianiu różnych form fundamentalnej relacji między aktorami a widzami, w zależności od rodzaju widowiska, i dopiero później konstruuje przestrzeń dopasowaną do wybranej formy relacji.

Drugim aspektem teatru ubogiego miała być transgresywność. Sztuka, zwłaszcza cielesna sztuka teatru, była dla Grotowskiego procesem samopoznania i przekraczania własnych ograniczeń, zrzucania noszonej na co dzień maski, łamania tabu, aż do „оголоcenia”, „odsłonięcia”²⁴³. W tym sensie teatr umożliwiałby konfrontację z tradycyjnymi wartościami, ze świętością, z mitem, poznanie „względności naszych problemów oglądanych w perspektywie «korzeni» i względności

239 Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, pierwodruk: „Odra” 9 (55)/1965, s. 21-27, podaję za: Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 246.

240 Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980, s. 136.

241 Jerzy Grotowski, dz. cyt., s. 247.

242 Tamże, s. 248.

243 Tamże, s. 251.

«korzeni» oglądanych w perspektywie dzisiejszej²⁴⁴. We współczesnej kulturze, nieokreślonej przez religię i tradycję, miejscem takiej konfrontacji z mitem było ciało. „Tylko mit wcielony w dosłowność aktora, w jego żywy organizm, może funkcjonować jako tabu”, jak pisał Grotowski, zatem dopiero ingerencja w cielesną, fizjologiczną intymność przywracałaby mitowi jego konkretny, odczuwany wymiar i prowadziła do „doznania prawdy”²⁴⁵.

W wystąpieniu *Teatr a rytuał*, wygłoszonym trzy lata później, Grotowski podsumowywał swoją wieloletnią drogę ku mitowi w teatrze, obiektywizując własne doświadczenia jako „dzieje pewnych złudzeń, marzeń, pokus”²⁴⁶. Punktem wyjścia było dla reżysera przekonanie, że skoro chodzenie do teatru stanowi konwencjonalną rozrywkę kulturalną pewnych intelektualnych kręgów społecznych, a tworzenie spektakli stanowi równie konwencjonalne intelektualne zajęcie, to porzuceniem tych jałowych schematów, „drogą ku teatrowi żywemu może być pierwotna teatralna spontaniczność”²⁴⁷. Jeśli teatr wywodzi się z rytuału, to poprzez powrót do rytualnych korzeni można by wciągnąć widzów do bezpośredniego, „autentycznego” uczestnictwa. A jednak okazało się, że przedstawienia teatru Grotowskiego, jakkolwiek angażowały widzów, wywołując w nich różne reakcje intelektualne i emocjonalne, ze śpiewami, szlochami, okrzykami i ekscytacją włącznie, to żywiołowe reakcje nadal były osadzone w stereotypowym wyobrażeniu o dzikości, w „spontaniczności banalnej”, której powtarzalnym środkiem wyrazu były chaotyczne, konwulsyjne gesty i płacze²⁴⁸. Postanowiono zatem nie włączać widza do działań, lecz celowo oddzielić, aby w sytuacji zdystansowania mógł on wejść w swoją rolę świadka, uważnie śledzącego i chłonnącego wydarzenia, lecz nie ingerującego w nie; przykładem przedstawienia realizującego te wytyczne było *Akropolis*.

Grotowski zaznaczał, że jego badania miały na celu ustalenie, „co mogłoby być osią rytuału”, lecz rytuału laickiego, konfrontującego publiczność z minionym mitem, nie zaś teatru religijnego, który we współczesnym świecie w ogóle nie byłby możliwy²⁴⁹. Z pewnością podkreślanie laickości stanowiło gest w stronę socjalistycznej władzy, ważniejsze jednak, że i tym razem rezultat był negatywny: mimo pewnych sukcesów Grotowski diagnozował porażkę próby stworzenia rytuału poza kontekstem żywej wiary:

z punktu widzenia fenomenu teatralnego należy stwierdzić, że odbudowa rytuału nie jest dziś możliwa, ponieważ rytuał obracał się zawsze wokół osi, jaką stanowi akt wiary, akt religijny, wyznawczy, nie tylko

244 Tamże, s. 252.

245 Tamże, s. 252.

246 Tegoż, *Teatr a rytuał*, pierwodruk polski: „Dialog” 8 (160)/1969, s. 64-74, podaję za: tegoż, *Teksty zebrane...*, s. 356.

247 Tamże, s. 356.

248 Tamże, s. 359.

249 Tamże, s. 361.

w znaczeniu obrazu mitycznego, ale również postaw obowiązujących całą ludzką rodzinę²⁵⁰.

Autor zauważał, że to, co z punktu widzenia Europejczyków jest „spontanicznością” pierwotnej obrzędowości, dla członków kultur pierwotnych stanowi ściśle określony porządek liturgiczny, dopuszczający elementy żywiołowości w wybranych momentach. Grotowski rozróżniał „pierwotną spontaniczność, to jest grupową reakcję widzów”, od „spontaniczności bezładnej, histerycznej, pokrewnej tarzaniu się po ziemi, drgawkom, chaosowi”; jego zamiarem było osiągnięcie pierwszej, podczas gdy kolejne spektakle prowadziły do drugiej, bezładnej i nieznaczącej²⁵¹. Niepowodzenia doprowadziły zespół Laboratorium do odrzucenia koncepcji teatru rytualnego i skupieniu się na pracy aktora w konfrontacji z własnymi źródłami, a nie – antropologicznymi i socjologicznymi modelami mitów, archetypów i wyobrażeń zbiorowych czy synkretyzmem różnych kultów, religii i literatur. Chodziło więc o przejście do idei „teatru ubogiego”, o zgłębianie przez aktora własnych doświadczeń, własnej wewnętrznej prawdy w sytuacji odsłonięcia się przed widzami. Dopiero akt transgresji aktora pozwalał zerwać z konwencjonalną grą aktorską i – ku zaskoczeniu Grotowskiego – odnaleźć język rytuału, niedostępny poprzez zwykłe operowanie tradycyjnymi mitami na wcześniejszych etapach pracy zespołu.

W konsekwencji od około 1968-1969 roku Grotowski nową metodą coraz dalej wkraczał w sferę widowisk obrzędowych; przedstawienie *Apocalypsis cum figuris* było pod tym względem przełomowe, stanowiło także ostatni spektakl w reżyserii Grotowskiego. Krytycy łączyli to widowisko – balansujące między przedstawieniem a doświadczeniem zbiorowym ledwie opartym na teatralnej partyturze – a także wcześniejsze inscenizacje Grotowskiego, z tradycją i wyobraźnią surrealistyczną²⁵². Ewolucji działań Laboratorium towarzyszyła przemiana Grotowskiego, do której przyczyniły się trzy pobyty twórcy w Indiach: na przełomie 1968 i 1969 roku, na przełomie 1969 i 1970 roku, wreszcie – latem 1970 roku. Osiński pisał, że gdy po tej ostatniej podróży reżyser spotkał się ze swoim teatrem, „nie poznali go jego najbliżsi koledzy – tak bardzo się zmienił w tym krótkim przecież czasie: wyglądał na zupełnie innego człowieka niż ten, który wcześniej nosił jego nazwisko”²⁵³. Choć Osiński przestrzegał przed przecenianiem wpływu wypraw do Indii na zmianę w wizerunku i refleksjach Grotowskiego, wiązanie tych dwóch zjawisk przez dziennikarzy wydaje się samo w sobie znaczące i warte odnotowania.

Kategorie „szczerości”, „spontaniczności” i „autentyczności” już wcześniej pełniły ważną funkcję w wypowiedziach Grotowskiego, w powiązaniu z istotą teatru i z metodą pracy aktora.

250 Tamże, s. 363.

251 Tamże, s. 363.

252 Zbigniew Osiński, dz. cyt., s. 180-181.

253 Tamże, s. 177.

Wraz z odejściem Laboratorium od teatru zostały one wyjęte z kontekstu artystycznego, a jeszcze mocniej powiązane z więziami międzyludzkimi, samopoznaniem i sensem życia. Zainteresowanie komunikacją między aktorem a widzem przerodziło się w zainteresowanie komunikacją człowieka z drugim człowiekiem. W wystąpieniu w Manizales w Kolumbii 17 września 1970 roku (opublikowanym w „Dialogu” nr 10 z 1972 roku) Grotowski mówił, że Teatr Laboratorium przestał być dla niego teatrem: „teraz jest to miejsce, gdzie mam nadzieję być wierny sobie. Jest to miejsce, gdzie spodziewam się, że każdy z mych towarzyszy może być wierny sobie”²⁵⁴. Myśl tę rozwijał, wskazując potrzebę odkrycia się, ujawnienia, w namacalny, cielesny sposób. Ciało zaś uważał za jednoznaczne z żywotem, ponieważ ukształtowane, po pierwsze, doświadczeniami przeżywanymi od pierwszych chwil życia, a być może i doświadczeniami przodków, a po drugie, relacjami z innymi ludźmi, ich obecnością i wspomnieniami. Spotkanie z innymi ludźmi, wolne od kłamstwa, lęku i wstydu, stało się dla Grotowskiego sprawą pierwszorzędną, teatralny lub inny charakter tego spotkania – właściwie nieistotną. To samo przekonanie autor *Ku teatrowi ubogiemu* rozwijał w wypowiedziach drukowanych wiosną 1972 roku w „Odrze”: *Jak żyć by można, Takim, jakim się jest, cały, Święto*. W pierwszej z nich określał teatr jedynie jako miejsce lub okazję „aby spotkać się z innymi ludźmi i aby robić to, co się miłuje”, a swoją własną działalność – właśnie jako rodzaj spotkania²⁵⁵. Kontakt z ludźmi, przebywanie w grupie były potrzebne do zyskania poczucia bezpieczeństwa, dzięki któremu można by wyzbyć się mechanizmów obronnych, uwolnić z codziennie odgrywanych ról i póz, zerwać z konwenansem – i spotkać się z akceptacją innych ludzi. „Czyli brat jest potrzebny”, jak puentował autor²⁵⁶. W *Takim, jakim się jest, cały* Grotowski odcinał się od teatru, deklarując, że w niego nie wierzy i nie widzi w nim sensu, wskazywał też potrzebę przekroczenia aktorstwa związanego z grą i udawaniem. „Szczerość” wiązał z bezbronnością, nagością, nie zaś po prostu z wyznaniem lub spowiedzią:

[...] na terenie naszego szukania nie jest istotne wypowiedzenie w słowach – lub inaczej – jakiejś choćby najdotkliwszej, najbardziej wstydlivej, głęboko skrywanej prawdy o sobie, lecz ujawnienie siebie, całego, wcielonego, odkrywanie swego człowieczego istnienia do skóry, do tkanki, do pulsowania życia; całkowicie i bezpośrednio.

[...].

Ludzie dzielili się chlebem i sądzili, że dzielą się Bogiem. Dzielili się Bogiem. My zaś odczuwamy potrzebę dzielenia się życiem, sobą, jakim się jest, całym, odsłoniętym, odkrytym, dzielenia się bratem i – jeśli jest się bratem – to jak chleb, a nie jak cukierek. Trzeba być jak chleb, który się nie zaleca, który jest, jaki jest, i który się nie broni. I w samym tym jest już wielka wiara. Jak iść, jak odwołać się ku bratu jako

254 Jerzy Grotowski, *Co było (Kolumbia – lato 1970 – Festiwal Ameryki Łacińskiej)*, „Dialog” 10 (198)/1972, , s. 111-118, podaję za: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 500.

255 Tegoż, *Jak żyć by można*, „Odra” 4 (134)/1972, , s. 33-38, podaję za: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 523.

256 Tamże, s. 529.

ku Bogu? I dalej – jak stać się bratem? Gdzie jest moje narodzenie, brata?²⁵⁷.

Te fundamentalne pytania kończyły tekst wystąpienia. W ostatniej z wypowiedzi opublikowanych w „Odrze” Grotowski mówił o potrzebie dostrzeżenia lęku, którego źródła są wewnątrz człowieka, a wydarzenia zewnętrzne jedynie go wyzwalały. Lęk ten wynikać miałby z poczucia braku sensu, a manifestować się w zachowaniach eskapistycznych, skupianiu się na problemach wtórnych i zastępczych, uporczywym i jałowym powtarzaniu szablonowych czynności, a wreszcie, w następujących co jakiś czas drobnych skandalach – erupcjach nienawiści do innych i nienawiści do siebie, powodowanej wstydliwie skrywanym brakiem miłości. Zanegowany został nie tylko teatr z odgrywanymi przez autorów rolami, lecz także panujący model stosunków międzyludzkich, rządzący się odgrywaniem ról społecznych, stereotypizacją i konwenansem podszytym strachem i rezygnacją. „Bardzo żywo, choć ze skrywaną ponurością, krzątamy się wokół własnego pogrzebu. Iluż to potrzeba czynności, jak trud, jaki rytuał. A cóż takiego ta śmierć? Ubieranie, zasłanianie, posiadanie, uciekanie, kanonizowanie własnego brzemienia” – powiedział Grotowski²⁵⁸. Szansę przecięcia tej powodowanej lękiem spirali widział w oduczeniu się wyuczonych zachowań, zerwaniu z odgrywanymi rolami i podjęciu wyzwania, jakim jest realne, całościowe spotkanie z drugim człowiekiem, „bratem”, a poprzez niego, poprzez przekroczenie kulturowych i psychologicznych barier między ludźmi – z samym sobą.

„Święto” stało się ważnym pojęciem w wypowiedziach członków zespołu Laboratorium. W czerwcu 1973 roku w Brzezince koło Oleśnicy, gdzie starzy (Ludwik Flaszen, Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik, Andrzej Paluchiewicz, Zbigniew Spychalski, Stanisław Scierski) i nowi (Jerzy Bogajewicz, Zbigniew Kozłowski, Aleksander Lidtke, Teresa Nawrot, Irena Rycyk, Włodzimierz Staniewski, Jacek Zmysłowski) członkowie Laboratorium od kilku miesięcy ćwiczyli, pracowali i – z przerwami – mieszkali w zaadaptowanych budynkach gospodarczych, odbyło się trzydniowe wydarzenie, które nazwano właśnie *Świętem*; później – pierwszym *Special Project* (drugi miał miejsce na przełomie listopada i grudnia 1974 roku). Odbywane w lesie, za miastem, wspólne, misteryjne doświadczenia wyzwalały energię w bezinteresownych działaniach znacznie odbiegały od stereotypowego stylu życia komuny; regulowane były między innymi poszanowaniem własności osobistej i brakiem alkoholu. Od tego mniej więcej czasu zespół – od kilku lat robiący furorę na świecie – przestał określać się jako Teatr Laboratorium, a zaczął używać nazwy Instytut Laboratorium, stopniowo też otwierał się na udział w swoich praktykach szerokich grup nowych osób. „Święto” jako spotkanie między ludźmi, wolne

257 Tegoż, *Takim, jakim się jest, cały*, „Odra” 5 (135)/1972, s. 51-52, podaję za: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 508-509.

258 Tegoż, *Święto*, „Odra” 4 (136)/1972, s. 47-51, podaję za: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 952.

od lęku i wstydu, miało zastąpić teatr oparty na odgrywaniu, imitacji. Jedno z takich spotkań w lesie z perspektywy uczestnika relacjonował na łamach „Sceny” w 1976 roku Tadeusz Burzyński:

Szliśmy coraz prędzej, coraz prędzej, zaczęliśmy biec, wpadliśmy na łąkę, łańcuch pękł, rozsypał się. Pochodnie gdzieś przepadły. Była noc, pęd, zimny powiew, mokra trawa. Usłyszałem okrzyki koło siebie. I sam krzyknąłem. Pomyślałem, że jestem niemądry i... krzyknąłem jeszcze głośniejsze. Odpowiedział mi ON. Upadłem, jeszcze raz, podniosłem się i już — bez potykania — rzuciłem się na ziemię dla samej przyjemności. Znalazłem GO, czy ON mnie. Tarzaliśmy się, jakbyśmy zapomnieli, że nie jesteśmy dziećmi. Znowu mnie przyszpiliła myśl, że jestem niepoważny, ale ON był przecież taki sam. Obok znaleźli się inni. Zziajany znieruchomiałem, czując obok, dookoła oddechy. I wtedy po raz pierwszy tego wieczoru zobaczyłem nad sobą rozgwieżdżone niebo. Najpierw rozkołysane moim zmęczeniem, potem coraz spokojniejsze. Ktoś zanucił. Nie, zanuciliśmy wszyscy. Była to pieśń bez melodii i bez słów, rosnąca aż po krzyk [...] ²⁵⁹.

Etyka autentyczności

Szczególnym uobecnieniem „święta” było *Przedsięwzięcie Góra*, realizowane w latach 1975-1977. W końcu dekady Grotowski powołał do życia kolejny i jak się okazało ostatni w Polsce projekt: Teatr Źródeł (nim twórca w 1982 roku wyjechał za granicę i postanowił ubiegać się w USA o status azylanta. W jego ramach nowa ekipa odbywała wyprawy terenowe, jakby badania etnograficzne, zarówno na ziemiach polskich, wiele miesięcy spędzając na wędrownkach po wsiach, jak i w innych częściach globu: na Haiti i w Nigerii w 1979 roku, a w Meksyku i Indiach – w 1980. Celem było, najkrócej mówiąc, poszukiwanie pewnych wartości uniwersalnych, transkulturowych, ponieważ będących pozakulturowymi – zachowanych w tradycyjnych, archaicznych, ludowych praktykach rytualnych w różnych miejscach na świecie.

Dorobek Grotowskiego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był gigantyczny, a jego oddziaływanie (poprzez przedstawienia, warsztaty, wypowiedzi w prasie) na społeczną wyobraźnię – nie mniejsze, nie tylko w zbiorowości zainteresowanej teatrem. Szczególnie dla uczestników ruchów alternatywnych Grotowski stał się figurą wyobraźni, nawet autorytetem. Przeciwwstawiając się utowarowieniu stosunków międzyludzkich i upatrując sensu egzystencji w tożsamości człowieka z sobą samym, Grotowski wyznaczał kierunek, którym ruchy i grupy alternatywne w kolejnych latach podążały niezależnie od profilu ich działalności i deklaracji światopoglądowych oraz niezależnie od znajomości dzieł Laboratorium. Nie znaczy to jednak, że stosunek wobec mistrza zawsze był bezkrytyczny. Publicyści śledzący praktyki parateatralne zauważali w nich

²⁵⁹ Tadeusz Burzyński, *Special Project*, „Scena” 4/1976, s. 12-19, podaję za: *Na drodze do kultury czynnej. O działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970-1977*, opracowanie i dokumentacja prasowa Leszek Kolankiewicz, Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, Wrocław 1978, s. 31-32.

ryzyko „psuedoegzaltacji” i wytwarzania nowych schematów zachowania pod pozorem głębokiego przeżycia i uczestnictwa. Iwona Wojtczak ostrzegła przed takim niebezpieczeństwem w artykule w „Dialogu” z 1975 roku; tekst stanowił refleksję po udziale w jednym z „uli” Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów, międzynarodowego wydarzenia przygotowanego przez Laboratorium:

Oczywiście, ciągle „n o w e ” konwencje groźne są i tutaj. Na przykład często zadziwia, jak utrwały się w dotychczasowej pracy Instytutu pewne dozwolone obszary zachowań; wyjęcie gazety albo podejście do okna, kiedy wszyscy siedzą w milczeniu, jest już nietaktem, choćby było moim spontanicznym odruchem prawdy, świadectwem tego, że nie udaje mi się złapać kontaktu i trwanie nadal w tej samej sytuacji staje się dla mnie nieznośnym fałszem. Cały obszar dozwolonego i mniej dozwolonego, cały ten styl bycia grupy rozpoznaje się bardzo szybko i biorąc pod uwagę własny interes, najwłaściwszym zachowaniem byłoby szybkie podporządkowanie się grupie, żeby się nie narażać. Jeśli jednak, pod takim ciśnieniem, zanikną indywidualne cechy zachowań, łatwo dojść może do sytuacji, kiedy pseudoegzaltacje brane będą za największej miary przeżycie wspólnotowe. Sprawa jest jednak, jak zawsze, bardziej skomplikowana, bo z drugiej strony pobłażanie tym „boczącym się” powoduje, że wykorzystują oni natychmiast łatwiejszą dla siebie sytuację dystansu i tym usprawiedliwiają swój brak współpracy²⁶⁰.

Artykuł Wojtczak, mimo ostrzeżeń przed grupowym konformizmem, bronił ostatecznie formuły przyjętej w „ulach”. O wiele poważniejszą refutację dokonań Grotowskiego wysunął pod sarkastycznym tytułem *Para-ra-ra* Lech Raczak w „Dialogu” w 1980 roku. Kolankiewicz zwięźle rekapitulował argumentację Raczaka:

Raczak wytoczył przeciw aktywności Teatru Laboratorium w latach siedemdziesiątych ciężki zarzut: „działalność parateatralna, kultura czynna wymaga odosobnienia, chwilowego porzucenia swojego środowiska; jest wręcz formą krótkotrwałej ucieczki od rzeczywistości społecznej, wobec której jest bezradna, której nie chce i nie potrafi przekształcić”. Miażdżącej krytyce poddał Raczak parateatr jako całość. Za to, że odzęgując się od tworzenia dzieł, pozostaje niespełnionym, lichym, bo niedopracowanym teatrem; że zmusza uczestników do aktywności fizycznej, ale nie umysłowej; że zachęca do współodczuwania, ale nie do komunikacji społecznej; że ludzi fałszywą wizją egalitaryzmu w procesie twórczym, w rzeczywistości zaś zamienia uczestników w stado – ślepo podążające za przewodnikiem, odgrywającym rolę szamana czy proroka. Raczak odrzucił też wizję człowieka przyświecającą praktykom parateatralnym, którą zrekonstruował jako – po pierwsze – naturalistyczną, bo redukującą człowieka do tego, co pierwotne, pojęte jako instynktowne i zwrócone przeciw racjonalności, a po wtóre – jako statyczną, gdyż apoteozującą powrót do tego, co w człowieku odwieczne i niezmiennie, wrogo nastawioną do kultury jako domeny dynamicznego kształtowania przez człowieka własnej doli²⁶¹.

Artykuł Raczaka został opublikowany w roku 1980, w którym całe grupy społeczne mobilizowały się do działania – na tym tle odosobnienie zespołu Grotowskiego od emocji społeczeństwa musiało budzić zdziwienie. Co więcej, Raczak reprezentował Teatr Ósmego Dnia, grupę dawniej inspirującą się odkryciami Laboratorium, z którą współpracowali Osiński

260 Iwona Wojtczak, *Po co Uniwersytet Poszukiwań?*, „Dialog” 11 (235)/1975, s. 98-102, podaje za: *Na drodze do kultury czynnej...*, s. 53-54.

261 Leszek Kolankiewicz, dz. cyt., s. 268.

i Spychalski, a przede wszystkim – samą wywodzącą się z nonkonformistycznego, poszukującego nurtu w teatrze i w jawny sposób zaangażowaną społecznie. Kolankiewicz zestawiał wystąpienie Raczaka z drugą „lekcją”, której udzielił Grotowskiemu Staniewski, jego były uczeń (a jeszcze wcześniej aktor krakowskiego Teatru STU), który po odejściu od mistrza założył Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice i wraz z nim tułał się po polskiej prowincji, w realnym życiu wsi poszukując źródeł kultury: „Prędzej czy później Grotowski musiał sobie uświadomić, że oto przestał być udzielnym władcą teatralnej kontrkultury w Polsce, że stracił prymat na rzecz młodszych”²⁶².

Ewa Wójciak, w 1990 roku wracając do sprzeciwu Teatru Ósmego Dnia wobec praktyk parateatralnych Grotowskiego, tłumaczyła, że jej zespół mówił zawsze o konkretnym człowieku:

[...] o człowieku w kontekście społecznym, o człowieku uniwersalnym, także o człowieku politycznym, bo w tym ustroju ani twórczość kulturalna, ani żaden przyzwoity człowiek nie mogą być apolityczne. Kto jest przyzwoity, reaguje po ludzku na rzeczywistość, na cierpienia ludzkie. Stąd wynikała w latach 70-tych nasza niechęć do teatru Grotowskiego. Był on wtedy w okresie robienia swych licznych staży, warsztatów, w których wręcz pielęgnował stan oderwania od rzeczywistości, kontemplacji czystego ja. [...].

Grotowski dostał od Urzędu Miasta pałacyk pod Wrocławiem. I tam ludzie jego teatru pielęgnowali surowość i ascezę. Działalność teatru Grotowskiego uważaliśmy za pewien rodzaj manifestacji, zgody na władzę, na rzeczywistość jaka jest, uważaliśmy, że on manipuluje ludźmi, których wciąga do swoich warsztatów. Bo w tych psychoanalitycznych warsztatach ludzie wprawdzie odrywali się od rzeczywistości, ale rzeczywistość pozostawała taką, jaką była i oni byli wobec niej coraz bardziej bezradni²⁶³.

Ale Teatr Ósmego Dnia, Gardzienice i inne grupy nurtu alternatywnego same nie uniknęły zarzutów petryfikacji nowych stylistyk i poetyk. Tadeusz Nyczek w artykule z 2011 roku w nieco wspomnieniowym tonie przyznawał, że zarówno teatry tak zwanego pokolenia '68 kierowały się w stronę komentowania aktualnych zagadnień społeczno-politycznych, jak i krytycy przedkładali w ocenie przedstawień etykę nad estetykę, a właściwie: przeciwstawiali etykę estetyce. W efekcie pozytywnie waloryzowano to, „co było pod prąd, chropawe, drażniące, zbrudzone, nieładne”, oraz oczekiwano maksymalnego zredukowania dystansu między sztuką a rzeczywistością, aż do zniesienia podziału między nimi. Z upodobaniem do brudu, hałasu, pospolitości, konotujących bliskość ze sferą „prawdziwej” rzeczywistości, a nie – teatralną konwencją przedstawiania, wiązało się poszukiwanie w pierwotnych doświadczeniach rytualnych bezpośredniego kontaktu z życiem jako takim. Nyczek pisał o tym nie bez ironii:

Woleliśmy ławy i taborety, a nawet podłogi od foteli; namioty i ulice od zamkniętych scen z kurtynami;

262 Tamże, s. 269.

263 Ewa Wójciak, Marcin Kęszycki, *Teatr Ósmego Dnia*, rozm. przepr. Krystyna Jagiełło, [w:] Krystyna Jagiełło, dz. cyt., s. 178.

nie dziwiło nas, wręcz przeciwnie, chlapanie wodą, smród palonych gazet, widok i zapach potu artystów, scenografia sklejana z byle czego, kostiumy wyjęte z domowej szafy. Akceptowaliśmy z upodobaniem nagość i bosość, bo jedno i drugie dowodziło, że jesteśmy blisko ziemi, natury, prawdy. Wzorem był teatr ubogi Jerzego Grotowskiego, jedyne go guru z „dorosłego” teatru, jakiego akceptowaliśmy. Fakt, że nie wszyscy i nie bez zastrzeżeń. Zwłaszcza gdy po odejściu od teatru zaczął głosić filozofię życia zaczerpniętą a to z buddyzmu zen, a to z plemiennych rytuałów, wedle której należy dążyć do maksymalnej harmonii z naturą i siłami kosmosu; uruchomienie dobrej energii między ludźmi dobrej woli miało skutkować poszerzaniem się pola zgodliwej miłości²⁶⁴.

Oprócz bliskości „ziemi, natury, prawdy” Nyczek wymienia drugi wymiar dążeń teatrów alternatywnych: silną wzajemnymi więziami i głęboko przeżywaną wspólnotowość, którą wiąże z pojawieniem się w tym samym czasie komun hipisowskich, pod wieloma względami funkcjonujących analogicznie do grup teatralnych, a niekiedy złączonych obecnością tych samych osób. Oba wymiary spletały się między innymi w praktyce teatralnej Gardzienic, poszukujących na polskiej wsi ostatnich i relikwów mistycznej głębi kultury tradycyjnej. Starszy, bo powstały jeszcze w 1964 roku poznański Teatr Ósmego Dnia również stanowił silnie zintegrowaną wewnętrznie wspólnotę, o czym wspominał w 1992 jego współtwórca Lech Raczak, akcentując wyobcowanie teatru z głównych nurtów kultury:

Byliśmy w zdecydowanej opozycji nie tylko wobec rządzących w Polsce komunistów, ale też wobec tradycji mieszczańsko-katolickiej. Teatr Ósmego Dnia to była przecież strasznie grzeszna grupa! Bo ten teatr, jako zespół ludzi, wiązał się z koncepcją anarchistycznej grupy społecznej. Od początku nie ulegało wątpliwości, że to jest próba urealnienia snu o komunie czy też znalezienia jego nowej wersji. To się narodziło w latach 60. wokół ruchu hippisów, ale [...] sięgało aż do grup terrorystycznych włącznie. Praca teatralna była pewną wersją tego samego dążenia²⁶⁵.

Aktorstwo „Ósemek” było wedle Nyczka emocjonalne i ekstatyczne²⁶⁶, jednakże dążenia zespołu przyjmowały odmienny kierunek niż w przypadku Gardzienic: nie ku pierwotności i źródłowości, lecz ku codzienności i powszedniości. Odnalezienie się we wrażliwości i świadomości zwykłych ludzi miało poszerzyć pole poznania, przełamać alienację, a przede wszystkim oddać prawdę rzeczywistości w rozrachunku z własnymi ograniczeniami i uwarunkowaniami.

Nie chodziło o empatyczne „współodczuwanie” artystek i artystów z „szarymi zjadaczami chleba” – podkreślał Juliusz Tyszka, znacząco biorąc w cudzysłowy potoczne frazeologizmy – lecz odczuwanie i określanie siebie jako zwykłych obywateli i obywateli, uwikłanych w peerelowską rzeczywistość²⁶⁷.

264 Tadeusz Nyczek, *Studencki, alternatywny, otwarty. Rzecz o teatrze*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 96.

265 Lech Raczak, wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 roku, podaje za: Juliusz Tyszka, *Teatr alternatywny. Polska i świat*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 123.

266 Tadeusz Nyczek, dz. cyt., s. 82.

267 Juliusz Tyszka, dz. cyt., s. 118.

W obydwu przypadkach wspólnym mianownikiem dla tego, co w kulturze współczesnej, podporządkowanej dyskursom władzy, i instytucjonalnej polityce kulturalnej niskie, brudne i zwyczajne, oraz tego, co uchowało się w życiu warstw ludowych lub chociaż w rekonstrukcjach historyków i archeologów ze źródłowej vitalności kultur pierwotnych – była charakterystyczna dla kultury alternatywnej „etyka autentyczności”. Charles Taylor określał „etykę autentyczności” jako wywodzący się z końca XVIII wieku – między innymi z pism Rousseau i Herdera – paradygmat etyczny, zgodnie z którym należy wsłuchiwać się w siebie, odnaleźć swój sposób bycia i pozostawać mu wiernym, niezależnie od panujących norm społecznych, religijnych i światopoglądowych aksjologii czy popularnych schematów postępowania²⁶⁸. W kulturze alternatywnej to samopoznanie często wiodło przez przekraczanie obowiązujących konwencji kulturowych i przegłądanie się w tym, co obce, szczególnie w sentymentalizowanej ludowości i pierwotności albo rekonstruowanej archaice.

Jednakże bardzo szybko dla wielu uczestników tej kultury stało się jasne, że przeciwstawianie etyki estetyce, z początku przewrotne i brawurowe, jako podstawa twórczości przeradza się w kolejne, konwencjonalne ramy sytuacji komunikacyjnej w teatrze. Tysza z lekkim uniesieniem przyznawał:

Ileż razy to ćwiczyliśmy w teatrze studenckim, poznając na własnej skórze płynne zasady tudzież mielizny kreacji zbiorowej? Ileż razy szczytna idea, łącząca współodpowiedzialność ze współtworzeniem w zespole, okazywała się wygodną zasłoną dymną dla autorytaryzmu, a ileż to razy niedojrzała, spontaniczna próba jej realizacji prowadziła do rozpadu przyjacielskiej teatralnej wspólnoty!²⁶⁹

Nie inaczej manowce „autentyczności” postrzegał Nyczek:

Już w połowie lat 70. coraz częściej pojawiały się głosy ostrzegające nie tyle przed odchodzeniem od idei, ale przed degeneracją stylu, w jakim bywały głoszone. Kolejne festiwale ujawniały rozmywanie się twardych myśli w pustosłowiu, nadekspresji, powielaniu sprawdzonych chwytów. Już nikt nie odważył się wejść na scenę w butach, a w każdym niemal przedstawieniu obowiązkowo trzeba było krzyczeć i wymachiwać jakimś sztandarem²⁷⁰.

Kłopoty z wywyższaniem etyki kosztem estetyki, ze stylem opartym na żywiołowej ekspresji emocjonalnej i łączącym wszystkich uczestników poczuciu wspólnotowości, wraz z leżącą u podstaw tego wszystkiego etyką autentyczności pozostały trwałą cechą kultury alternatywnej; przejawiały się w późniejszych latach w muzyce, performansie, sztukach wizualnych i pozaartystycznych formach współbycia społecznego. Cecha ta wzmagala się szczególnie w momentach społecznych napięć i polaryzacji, gdy zwrot ku pierwotności, emocjonalności, wspólnotowości był wyjściem poza tarcia struktury społecznej. To wówczas szczególnie silnie

268 Charles Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec, Znak, Kraków 2002, s. 33-34.

269 Tamże, s. 107.

270 Tadeusz Nyczek, dz. cyt., s. 97.

inscenizowano własną identyfikację z tym co kulturowo obce i negowano związki ze stereotypowo rozumianą swojskością. Film *I Could Live in Africa*, kręcony w końcowym okresie stanu wojennego, oraz występujący w nim Izrael są tego znamiennym, choć nie odosobnionym przykładem.

Od muzyki intuicyjnej do reggae

Grający w Izraelu Milo Kurtis już dziesięć lat wcześniej – od 1972 do 1975 roku – współtworzył zespół Grupa w Składzie, a od 1976 roku zaczął występować w formacji Osjan – oba zespoły łączyły w swojej twórczości między innymi elementy muzyki etnicznej, *world music*, improwizację i muzykę intuicyjną. Kurtis, który w Grupie w Składzie grał między innymi na bębnach i buzuki, był synem emigrantów politycznych z Grecji i od urodzenia miał przypisaną publiczną tożsamość egzotycznego obcego (podobnie było z innymi muzykami greckiego pochodzenia, którzy również występowali w Osjanie: Antymosem Apostolisem, Sarandisem Juvanidisem, Jorgosem Skoliasem). Miał również klasyczne wykształcenie muzyczne i wychowanie w muzycznej rodzinie. Tak w *Hipisach w PRL-u* z 2008 roku pisał o nim i o Grupie w Składzie Kamil Sipowicz:

Grupa w Składzie założona w 1968 roku przez Organistę (Tadeusz Konador) – wówczas studenta ATK i Krokodyla (Jacek Malicki) zadebiutowała na Festiwalu Awangardy Beatowej w Kaliszu (!) w 1972. Zaraz potem Organista opuścił zespół. Na dłuższy czas Grupa w Składzie grała w składzie: Milo (Dimitrios Kourtis), Krokodyl, Andrzej Kasprzyk – saksofon i okazjonalnie: Witold Popiel – trąbka, Amok (Andrzej Turczynowicz) – gitara, Kożuch (Marek Kożuszniak) – flet i Matwiej – skrzypce. Grupa w Składzie grała muzykę intuicyjną czy intuitywną – cokolwiek to znaczy. [...]. Milo – spiritus movens zespołu to postać bardzo ważna dla polskiej muzyki. Wraz z Markiem Jackowskim założył pierwszy, jeszcze hipisujący, Maanam. Potem wiele lat grał w Osjanie. Współtworzył także nowofalową Brygadę Kryzys, Woo Woo i grający polskie reggae Izrael. Milo to przykład hipisa – muzyka otwartego na wszelkie formy muzyki, wiecznie eksperymentującego, niespokojnego ducha, animatora niezależnej kultury. To Kuroń sceny niezależnej. Z niewiadomych powodów niedoceniony przez media i zapatrzonych we własne małe sprawy polityków²⁷¹.

Według Łukasza Strzelczyka, autora książeczki dołączonej do pierwszej płyty Grupy w Składzie, wydanej dopiero w 2013 roku, informacja podana przez Sipowicza jest nieścisła; Malicki faktycznie grywał z Konadorem, a ten – z Zembarowskim, ale odbywało się to na zasadzie swobodnych prób, czyli *jamów*, i nie miało przełożenia na jakiegokolwiek projekty. Grupę założyli Kurtis wraz z zafascynowanym jazzem Kasprzykiem i Malickim, studentem filozofii i matematyki,

271 Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Wydawnictwo Baobab, Warszawa 2008, s. 340-342.

malarzem i fotografem²⁷². Regularnymi kompanami tria byli artyści i muzycy – Popiel i Turczynowicz.

Autorem pojęcia muzyki intuicyjnej był awangardowy teoretyk Karlheinz Stockhausen, dla którego intuicyjne podejście w muzyce wiązało się z maksymalnym wyostreniem zmysłów. W przypadku Grupy w Składzie intuicjonizm opierał się na odrzuceniu partytur odtwarzanych w akcie wykonania i ogólnym zerwaniu z wyuczonymi schematami gry – muzycy woleli kształtować muzyczne wydarzenia bez tego rodzaju uprzednich wytycznych, zdając się na własne odczucia i bezpośredni kontakt z otoczeniem. Oprócz brzmień instrumentów muzycznych wykorzystywano przypadkowo dobiegające odgłosy, dźwięki wydobywane z przedmiotów nieprzeznaczonych do praktyk muzycznych, szumy (w dźwiękowych kolażach wykorzystywano między innymi fragmenty audycji radiowych). Z improwizacją wiązały się relatywna płynność składu oraz niechęć wobec klasyfikacji i samookreśleń, wyrazem której była przekorna nazwa zespołu. Debiutancki występ na Ogólnopolskim Festiwalu Awangardy Beatowej w Kaliszu w 1972 roku przyniósł Grupie wyróżnienie; w tym samym roku zespół wystąpił na V Festiwalu Kultury Studentów Polskich we Wrocławiu. Rok później Grupa w Składzie z powodzeniem zagrała na festiwalu Jazz nad Odrą we Wrocławiu oraz na II Młodzieżowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Kaliszu, gdzie zdobyła pierwsze miejsce. Oprócz festiwali miejscem występów Grupy były galerie: El w Elblągu, „Sigma”, „Galeria” i Dziekanka w Warszawie.

Nie tylko zmienny był skład Grupy w Składzie, lecz także tworzący ją muzycy udzielali się równolegle w innych projektach, na przykład Malicki z Andrzejem Bieżanem, Zdzisławem Piernikiem i Władysławem Chylą wystąpili w 1972 roku podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień pod nazwą Grupa Wolnej Improwizacji, zainteresowani zaś free jazzem Popiel z Kasprzykiem, Piotrem Rodowiczem i Jerzym Kutylowiczem założyli Dzu Dzu Band. Nieco później, w 1977 roku Turczynowicz założył Grupę Swobodnej Improwizacji, a jako animator kultury walczył o popularyzację muzyki etnicznej, punku i reggae w Warszawie końca lat siedemdziesiątych. Wyeksponowany przez Sipowicza kontekst hipisowski był tu, być może, mniej istotny od artystycznego, w którym co najmniej od lat sześćdziesiątych w teorii i praktyce zwracano się ku intuicjonizmowi i sztuce akcji – pod tym względem szczególnie ważna wydaje się współpraca Grupy w Składzie z duetem KwieKulik. Wpływ na koncepcje kontestujących europocentryzm muzyków miały również inspiracje muzyką i filozofią Dalekiego Wschodu; korzystano ze skali pentatonicznej, związanej tradycyjnie z muzyką orientálną, a wśród używanych instrumentów znalazł się flet japoński.

272 Łukasz Strzelczyk, *Grupa w Składzie*, książeczka płyty CD *Grupa w Składzie*, Stowarzyszenie Inicjatyw Twórczych Trzecia Fala, Warszawa 2013, s. 5-8.

Drugi z zespołów Kurtisa, Osjan, został założony nawet wcześniej niż Grupa w Składzie, bo jeszcze w 1970 roku. Charakterystyczne, że nazwa zespołu miała pochodzić nie bezpośrednio od postaci bohatera celtyckiej mitologii i narratora napisanych przez Jamesa Macphersona *Pieśni Osjana*, lecz od wiersza *Jam – nie Osjan!* autorstwa Bolesława Leśmiana. Utwór Leśmiana, poruszający zagadnienie skrajnego wyobcowania z siebie, skrywanego za maskami i zachowaniami innego, został w ten sposób użyty w autokreacji grupy jako kolejna maska. Instrumenty wykorzystywane przez muzyków Osjana pochodziły ze wszystkich stron świata; znalazły się wśród nich, oprócz typowego zestawu jazzowo-rockowego, również chiński flet bambusowy, skrzypce, koreańska harfa, wibrafon, ligawa, sitar, konga, gayageum, tabla, gongi, bongosy, ksylofon czy garnki. Takie instrumentarium dawało szerokie możliwości, z których artyści, występujący w różnych składach, korzystali za każdym razem w odmienny sposób, zawsze jednak dbając o najbardziej „źródłowy”, transowy element muzyki: rytm. Sięganie do korzeni zawarte było już w nazwach płyt Osjana: *Roots* (z 1983 roku) i *Rytuał dźwięku i ciszy* (z 1988 roku). Sipowicz przypominał:

Marek Jackowski wraz z Jackiem Ostaszewskim stanowili w zespole Anawa Marka Grechuty hipisowski desant. Niebawem zostawili Anawę i wraz z krakowskim perkusjonistą, poetą, malarzem Tomaszem Hołujem założyli legendarny Ossjan. Ossjan w tym składzie nagrał płytę „Księga Deszczu” oraz towarzyszył w ewangelicznych performance'ach Jerzemu Beresiewi z Grupy Krakowskiej, który wielokrotnie występował nago w wielkich zakładach przemysłowych²⁷³.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Osjan, w składzie z Jackiem Ostaszewskim, Karolem Szymanowskim, Radosławem Nowakowskim i Jerzym „Słomą” Słomińskim (wcześniej w grupie grał także Wojciech Waglewski), stał się zespołem eksportowym Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, dzięki czemu koncertował na Zachodzie.

Milo Kurtis jako „muzyk otwarty na wszelkie formy muzyki, wiecznie eksperymentujący, niespokojny duch” łączył zainteresowania tym, co „intuicyjne czy intuitywne – cokolwiek to znaczy” z tradycją awangardową, w muzyce reprezentowaną przez Johna Cage'a, Karlheinz Stockhausena, ruch Fluxusu. We wczesnych latach siedemdziesiątych, gdy kultura alternatywna w Polsce dopiero kształtowała się w kręgach hipisów, studentów i młodych twórców, o wielu jej aspektach można było powiedzieć: „cokolwiek to znaczy”. Folklor przenikał się z free jazzem i rockiem psychodelicznym, a teoretyczne koncepty z nieprzewidywalnością performansu. Z czasem etniczność, ludowość, świadomie uprawiany prymitywizm wyparły matematycznie rozpisane, konceptualne zabiegi charakterystyczne dla starszej awangardy. W latach społecznego przesilenia w muzyce na pierwszy plan wysunęły się emocje. Słomiński, który poza Osjanem koncertował też z Jackiem Kleyffem i Brygadą Kryzys, już jako nastolatek – w czasach, gdy

273 Kamil Sipowicz, dz. cyt., s. 345.

obiektem powszechnej młodzieżowej fascynacji była gitara – odnalazł swój instrument w bębnie. Gdy w trakcie rozmowy w 2013 roku zapytałem go, jakie znaczenie ma dla niego uczuciowa treść muzyki, odpowiedział: „To jest sprawa podstawowa, oczywiście”²⁷⁴. Swoje zamiłowanie do bębnów tłumaczył jako pozaracjonalne, związane z jednej strony ze specyficznym brzmieniowym oddziaływaniem bębna, z drugiej zaś, z osobistą ekspresją: „To są bardzo subtelne sprawy. Uderzając w membranę, bardzo łatwo możesz kształtować emocje. Wystarczy, że w ten sam instrument uderza ktoś przestraszony lub wkurzony – natychmiast to czuć”²⁷⁵. Zaznaczał też, że emocjonalny czy też energetyczny ładunek muzyki jest znacznie wyższy niż w innych dziedzinach twórczości:

Muzyka oddziałuje znacznie silniej: poprzez powietrze, sekwencje, rytmiczność, melodyczność. Są ludzie, którzy mówią: „A, ja się nie znam na muzyce”, ale sięgają po tę muzykę, która jest dla nich dobra. Nie znają się na tonach, na harmonii, nie znają literatury muzycznej, ale od razu czują, czy jest to muzyka grana z sercem i z pasją, czy niesie emocje, z którymi chce się być w kontakcie²⁷⁶.

W wypowiedzi cytowanej w książce *Obok albo ile procent Babilonu?* z 2010 roku Tomasz Szczeciński wspominał, że muzyka ludowa, muzyka „korzeni” była dla niego „oczywista”, ale z drugiej strony – problematyczna:

Ta muzyka była zawsze oczywista, dla mnie przynajmniej. Równolegle z tym, czego słuchałem. Ale był problem: że tego nie było. Była tylko polska muzyka ludowa w programie pierwszym PR. Nikt tego nie słuchał, to była „cepelia”. To nie była żywa muzyka. Nie było w Polsce naszej muzyki żywej, poza góralską; której wtedy nikt nie słuchał. A z zagranicznej – nie było płyt. Były jakieś „cepeliowskie”. Supraphon wydał – jacyś Indianie: peruwiańscy, kolumbijscy czy ekwadorscy... Ale ta muzyka była cały czas obecna²⁷⁷.

Muzyka ludowa bądź folkowa w Polsce tego czasu poszukującym młodym ludziom kojarzyła się głównie z zespołami pieśni i tańca, z powszechnie nielubianą przez muzyków góralszczyzną albo z popowo-folkową formacją No To Co (także inne zespoły grające tak zwany big-beat w praktyce w soulowo-rock'n'rollowe wzorce z Zachodu włączały motywy polskiej muzyki ludowej; podobna kombinacja jest wyraźna chociażby w stylu Czesława Niemena, odbieranego znacznie pozytywniej przez alternatywną młodzież), a w późniejszych latach – z Marylą Rodowicz i radziecką gwiazdą piosenki Żanną Biczewską; wszystko to niejednokrotnie określano pejoratywnym epitetem „cepelia”. Dlatego w *world music*, reggae i prymitywizmie upatrywano innej, „autentycznej”, „żywej” muzyki warstw ludowych. Szczeciński opowiadał dalej, że był „wręcz ortodoksyjnym wyznawcą” reggae, co wynikało z jego „potrzeb wewnętrznych, z potrzeby

274 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Dąbrówka, grudzień 2013.

275 Tamże.

276 Tamże.

277 Tomasz Szczeciński, podaję za: Mirosław Makowski, Michał Szymański, *Obok albo ile procent Babilonu?*, Manufaktura Legenda, Katowice 2010, s. 93.

jakiegoś przeżywania duchowego”²⁷⁸. Już w 1976 roku Szczeciński organizował „Folk-Klub Remont”, czyli imprezy z muzyką ludową z różnych stron świata w warszawskim klubie Riviera-Remont; płyty były pożyczane z ambasad państw z dalekich stron świata. Słuchanie muzyki ludowej, amerykańskiej i orientalnej, było w młodości ważne również dla Tomasza Lipińskiego, lidera Tiltu – zespołu, który w swojej muzyce zawierał sporo elementów reggae, podobnie jak inne kolektywy pierwszej fali punku: Deadlock i Kryzys. Twórca tego ostatniego Robert Brylewski z ludowością miał do czynienia od dziecka: jego rodzice przez całe życie występowali w Zespole Pieśni i Tańca „Śląsk”.

Punk i reggae podzielały, choć nie do końca w ten sam sposób, „energetyczne”, rytmiczne, proste i „nieczyste” brzmienie, a reggae towarzyszyła także religijna filozofia rastafarianizmu, z jej silnym przesłaniem mentalnego „wyzwolenia” i oporu wobec „Babilonu”. Muzycy i fani reggae zarówno w przesłaniu, jak i w samym akcie wykonania utworu odnajdywali rodzaj rytuału o mocy wręcz rewolucyjnej w sekularyzującym się społeczeństwie przemysłowym. Początkowo zainteresowania reggae w Polsce łączyły się zatem z poznawaniem tego, co ludowe, „żywe”, rezonujące z wewnętrznym samoodczuwaniem i niezapośredniczone cywilizacyjnie, choć paradoksalnie muzyka ta była dostępna tylko za pośrednictwem nośników płytowych, sprowadzanych dzięki globalnym przepływom towarów. Wobec „cepelii” oficjalnych, krajowych nagrań muzyki folkowej, kierowano się ku kulturom z innych części świata, niemniej konstytutywny pozostawał gest sięgania po to, co swojskie w znaczeniu emocjonalnej bliskości i społecznej oddolności.

Zabawa, bunt, rytuał

Pierwszej recepcji reggae w Polsce towarzyszyła atmosfera zabawy i wesołości. Można wręcz powiedzieć, że u podstaw reggae w Polsce leżały pastisze tego gatunku, ponieważ właśnie błazeński, skarnawalizowany stosunek do reggae i filozofii rastafarianizmu cechował założony w 1981 roku zespół Düpą. Twórca Düpą Piotr Marek, trzydziestojednoletni wówczas krakowski hipisujący malarz i poeta, pisał takie na przykład piosenki:

Hej, rastafaraje kłamią Rastafaraje mamią
Czarnego boga widzą na naszym niebie
Mamią cudzą wiarą Okłamują nas i siebie samych
Hej, Hoża Moyra -- rastafarajom wojna
Babilon nie spłonie – woda w ortalionie²⁷⁹

278 Tamże, s. 94.

279 Piotr Marek, *Hoża Moyra*, podaję za: *DÜPĄ Bo wiara jest jak dupa trzeba ją mieć*, wpis na blogu *Kaseta Stilon*

Neodadaistyczne teksty Marka opierały się bardziej na aliteracjach, rymach, asonansach, konsonansach, glosolaliach i neologizmach, a więc na warstwie rytmiczno-brzmieniowej słowa niż na znaczeniach. Marek nie był, rzecz jasna, pierwszym poetą w żartobliwy sposób sięgającym do dźwięczności i melodyjności słowa – już przed wojną Julian Tuwim bawił się, w wierszach z cyklu *Słopiewnie* parodiując styl poezji symbolistycznej. Zacytuję jeszcze jeden fragment:

Bella Puppa la dolczewita kokakola e nutella
Bella Puppa la dolczewita kokakola mortadela
My palu paluczili samonastojaszczije bikbity
Samonastojaszczije bikbity polucziürege – rege
Regenerierujuszczuju – ja emulsiju – ju²⁸⁰

Ludycznym grom słownym towarzyszyły zabawy z dźwiękiem, których nie sposób oddać w tekście. Zespół oprócz Marka tworzyli Andrzej „Pudel” Bieniasz i Andrzej Potoczek zwany „Przesławnym Potoczkiem”, ale w ciągu czterech lat działalności Düpą w składzie grupy występowało wielu artystów, aktorów i muzyków, w tym Bogdan Renczyński, Jeanne Giovanos, Artur Hajdasz, Alan Sors, Andrzej „Gutek” Zagalski, „Franz Dreadhunter” (właściwie: Piotr Adamczyk), Maciej „Biedrona” Biedrzycki i inni. W efekcie oprócz perkusji, gitar zwykłych i basowych, saksofonu sięgano również po mniej standardowe instrumenty jak mandolina, sitar czy kołatki. Członkowie grupy bawili się, grając, improwizowali i eksperymentowali. Tak samo było w trakcie koncertów, które przybierały postać muzycznego happeningu; Marek projektował nawet scenografię, a oczekującą występu publiczność – zwykle grono znajomych na zamkniętych imprezach – w pierwszych słowach zapraszał do baru. Lider Düpą dążył do ludycznego, nieskrępowanego i wspólnotowego podejścia do twórczości, określając swoją kapelę jako otwartą grupę twórczą:

Zespół Düpą jest grupą twórczą otwartą dla wszystkich, którzy chcą działać twórczo w walce z komercją i eklektyzmem. Zespół Düpą jest zespołem muzyczno-teatralnym opierającym swoją działalność na profesjonalistach i amatorach różnych dziedzin sztuki. Pod hasłem głoszonym niegdyś przez grupę twórczą Nowa Improwizacja: „Twórczość zbiorowa wyzwala wartości moralne”, zespół Düpą poprzez swobodne zachowanie na scenie i improwizacje muzyczne, aktorskie stara się sparafrazować różne rodzaje muzyki oraz zachowanie się na scenie gwiazd roka, rocka, rge, raga, reggae, ska, sky itp. Program zespołu Düpą nosi nazwę Wór Jurandaizemsta Hegara²⁸¹.

Żartobliwy stosunek do własnej twórczości nie oznaczał bynajmniej braku uznania poziomu artystycznego; chwalić Düpą miał Tomasz Stańko, a Izrael na swojej pierwszej płycie zawarł „specjalne podziękowania dla Piotra Marka”. Rozwój zespołu przerwała samobójcza śmierć jego głównego twórcy w sierpniu 1985 roku.

Gorzów C-60, <http://stilon-c60.blogspot.com/>, dostęp: 29.10.2013.

280 Tegoż, *HOŻA Moyra II*, tamże.

281 Tamże.

Sławomir Gołaszewski, jeden z głównych propagatorów reggae w Polsce, swego czasu współpracujący z Teatrem Źródeł Jerzego Grotowskiego, wraz z Andrzejem Jakubowiczem w latach 1983-1984 opublikował na łamach „Non Stopu”, dodatku muzycznego do „Tygodnika Demokratycznego” cykl artykułów pod zbiorczym tytułem *Roots, rock, reggae*. Gołaszewski i Jakubowicz łączyli emergencję jamajskich gatunków muzycznych – ska, rock-stedy i reggae – z filozofią rastafarianizmu, młodymi chuliganami *rude boys*, zmianami technologicznymi, a przede wszystkim z sytuacją społeczno-polityczną, którą uważali za czynnik kluczowy. W trzeciej części cyklu pisali:

Nie jest przypadkiem fakt, że reggae narodziło się w przejściowym okresie historii Jamajki, 1960-1970, w okresie początków niepodległości. Był to okres ciągłych, gwałtownych konfrontacji ugrupowań politycznych i grup rewolucyjnych, policji, sił bezpieczeństwa, okres wojen gangów, zamieszek, podpaień, sabotażu i strzelanin. Zamieszki te pociągnęły za sobą prawie 2 tysiące śmiertelnych ofiar. Był to też okres wielkiego bezrobocia, przekraczającego pod koniec lat 60-ych 25 proc. ludności w wieku produkcyjnym. [...]. Co najmniej do późnych lat 60-ych Rasta byli prześladowani za podkreślanie tych właśnie różnic klasowych i rasowych, które nowy rząd od niedawna niepodległej Jamajki tak silnie starał się ukryć [...] ²⁸².

Analogicznie dalszy rozwój reggae był omawiany w ścisłym powiązaniu z sytuacją karaibskich imigrantów w Wielkiej Brytanii oraz tamtejszym rynkiem muzycznym. Zawarte w tej muzyce przesłanie rastafarianizmu ewoluowało od skierowanego do czarnych apelu o powrót do Afryki do uniwersalnego sprzeciwu wobec wyzysku, niesprawiedliwości i podziałów między ludźmi. Gołaszewski i Jakubowicz ilustrowali tę uniwersalizację zmianą postaw wobec cesarza Etiopii Hajle Selasje, w latach trzydziestych traktowanego jako symbol ruchu Rastafari, a w latach siedemdziesiątych uznawanego za postać dość kontrowersyjną. W tej ostatniej dekadzie okazało się, że reggae może być muzyką białych, a rastafariańskie przesłanie ogólnoludzkiej miłości – ich filozofią ²⁸³. W innym artykule z 1984 roku Gołaszewski pod pseudonimem „Dr Ayane” opisywał wspólną historię gatunków punk i reggae; tytuł tekstu *Punky reggae party* został zapożyczony z nazwy singla Boba Marleya z 1978 roku. Zdaniem publicysty w drugiej połowie lat siedemdziesiątych dokonała się „rewolucja w kulturze”, a przeprowadzili ją „twórcy z kręgu punk i reggae”, którzy „śpiewali o tym, co jest, ukazując rzeczywistość w jej realnych kształtach” ²⁸⁴. Punk i reggae miały w opinii Gołaszewskiego to samo źródło i ten sam cel:

Celem tym było tworzenie własnej kultury, alternatywnej w stosunku do propozycji systemu i całego show-businessu. Źródłem była sytuacja społeczna, podział społeczeństwa na tych, którzy mają i na tych, którzy nigdy nic nie będą mieli, na białych i czarnych, dobrych i złych ²⁸⁵.

282 Sławomir Gołaszewski, Andrzej Jakubowicz, *Roots, rock, reggae* (3), „Non Stop” nr 12 (135)/1983, s. 15.

283 Tychże, *Roots, rock, reggae* (5), „Non Stop” nr 3 (138)/1984, s. 16-17.

284 „Dr Ayane” [Sławomir Gołaszewski], *Punky reggae party*, „Non Stop” 2 (137)/1984, s. 9.

285 Tamże, s. 9.

Z realną sytuacją rasizmu i dyskryminacji rozmięły się egzaltowane koncerty, na które w dodatku biednej robotniczej młodzieży nie było stać, wobec czego postanowiła ona organizować własne imprezy, dla siebie i na swoich zasadach, z dynamiczną, taneczną muzyką i adekwatnym do społecznej rzeczywistości przekazem. Imprezy te, kontynuował Gołaszewski, od początku łączyły muzyków punkowych i reggae. Wydarzenia te miały miejsce w Londynie, ale autor wracał pamięcią do własnych przeżyć, związanych ze słuchaniem wraz z kolegami przywożonych z Wielkiej Brytanii płyt – niejako przedłużeniem tych kumpelskich odsłuchiwań były imprezy Soundclubu w Remoncie, na których Andrzej „Amok” Turczynowicz prezentował muzykę punk i reggae, a przede – założono pierwsze w Polsce zespoły tych nurtów: Walek Dzedzej Pank Bend, Deadlock, Tilt i Kryzys. „U nas koniec lat siedemdziesiątych to również okres rewolucyjny” – komentował Gołaszewski powstanie grup, które „pragną tworzyć własną kulturę”, co miało być „wyrazem buntu przeciw skostniałej i miałkiej papce pop-kultury oficjalnej, protestem przeciwko dyskotekowej tandecie i napuszonym, oderwanym od codzienności wizjom komercyjnego perfekcjonizmu”²⁸⁶. Tworzące własną kulturę nowe zespoły „Dr Ayane”, sam będący wówczas aktywnym muzykiem, uważał za „ruch”, który określał jako „off-side”²⁸⁷, ze względu na ich niszowy, nieoficjalny tryb działania. Nieoficjalność wynikała jednak nie z wyboru muzyków, lecz z warunków na rynku muzycznym:

Obowiązujący wówczas model konsumpcji eliminował z horyzontu codziennych doświadczeń życiowych problemy osobiste i jakiegokolwiek pogłębianie przeżywanych uczuć czy rozumienie emocji. To, co nie było konsumpcją a tworzeniem, musiało więc uchodzić za odstępstwo od normy. Inspiracją dla dokonania artystycznych nowych grup była muzyka reggae, ska, punk-rock i new wave. Nie ograniczała się ona jednak do poziomu naśladownictwa formalnego pewnych struktur rytmicznych czy brzmieniowych, czyli tego co będąc zewnętrzną powłoką muzyki dla wielu jej odbiorców i wykonawców stanowi istotę oraz kres muzycznych dociekań. Inspiracja ta sięgała znacznie głębiej, bowiem do istotnych treści przekazu. [...]. Dlatego koncerty owych grup przybierały niekiedy postać obrzędu²⁸⁸.

Przykłady tych obrzędów autor widział w koncertach na pierwszych w Polsce festiwalach nowej fali w Kołobrzegu i Toruniu w 1980 roku. Piszac o obrzędowej postaci koncertów polskich grup, Gołaszewski ustanawiał symboliczną ciągłość między nimi a rytualnymi źródłami reggae. W książce *Estetyka rocka* z 1993 roku Wojciech Siwak eksponował obecność transu, opętania i obrzędowości w samych początkach reggae:

W muzykę reggae, tak jak w muzykę negro-amerykańską, wpisane jest wielowiekowe doświadczenie niewolnictwa, życia na plantacjach, rasizmu i imperializmu kolonizatorów, a także niezwykłego przemieszania kultur afrykańskich plemion Mandingo, Yoruba z kulturą hiszpańską, angielską, szkocką, holenderską i francuską. Tradycje chrześcijańskie w połączeniu z elementami religii Indian i afrykańską

286 Tamże, s. 11.

287 Tamże, s. 11.

288 Tamże, s. 11.

magią stworzyły na Jamajce niezwykle zlepek wierzeń, kult zwany „pukkumina” lub „kumina”, podobny do haitańskiego kultu zmarłych „voodoo”, w którym ważną rolę odgrywał rytualny trans i opętanie przez duchy. Muzyczną podstawą reggae stał się akompaniament muzyczny obrzędów „pukkumina”, w którym wiodącą rolę odgrywały polirytmiczne figury perkusyjne, tzw. „buru ridims”, grane na rozbudowanym perkusyjnym instrumentarium, tzw. „buru set”. Zestaw buru mógł być potraktowany jako pełny zestaw orkiestrowy (tak jak perkusyjna orkiestra gamelan na Jawie) z podziałem na bębny basowe, konstruujące podstawę rytmiczną i tonalną, i bębny solowe²⁸⁹.

Co więcej, zdaniem Siwaka przeniesienie reggae na grunt europejski nie pozbawiło tego gatunku wymiaru rytualnego, lecz przeciwnie – wzmocniło go, wprowadzając w oszołomienie nieprzygotowanego słuchacza:

Ilość planów instrumentacji utworów granych na bębnach buru była niezwykle rozbudowana, a bogactwo ich wzajemnych relacji szokujące dla Europejczyka. W zestawieniu ze złożonością struktur rytmicznych muzyki karaibskiej utwory muzyki współczesnej, jak np. *Ionisation* Edgara Varese, wykorzystujący wyłącznie instrumentarium perkusyjne jako całą orkiestrę, brzmią wtórnie i ubogo²⁹⁰.

Rewersem odnajdywanej swojskości tego co ludowe, „źródłowe”, „duchowe” okazywała się obcość obowiązujących kanonów muzycznych i modelu recepcji, a przede wszystkim – redukcjonistycznej racjonalności w coraz silniej zlaicyzowanym, zindustrializowanym i zurbanizowanym społeczeństwie Polski lat siedemdziesiątych i późniejszych. Jako pierwotne, ludowe i mistyczne reggae było jednocześnie swojskie i obce, dalekie i bliskie, a tę ambiwalencję różnie rozgrywano w zależności od sytuacji. Widać to chociażby na przykładzie nieco zapomnianego dzisiaj gdyńskiego zespołu Rocka's Delight. Grupa ta powstała w okolicach 1986 roku z wcześniejszej formacji SZE SZE, eklektycznie łączącej elementy reggae, ragga, hip-hopu i rocka. Po przemianowaniu SZE SZE na Rocka's Delight do zespołu dołączył Grey Andrew Shereni, student medycyny z Zimbabwe, który został wokalistą grupy i autorem zaangażowanych politycznie tekstów piosenek, między innymi o sytuacji społecznej w południowej Afryce.

Historycznie rzecz biorąc, reggae wywodziło się ze społeczności czarnych w jamajskim Kingston, a spopularyzowane zostało za pośrednictwem obecności wielu emigrantów z Karaibów w Londynie. Nie była to więc muzyka w jakikolwiek sposób związana z Zimbabwe, z którego pochodził Shereni; także jej przesłanie odnosiło się albo do całej Afryki, albo do szczególnie wyróżnionej Etiopii, nigdy zaś do Zimbabwe. Można jednak zakładać, że obecność w składzie polskiego zespołu reggae czarnoskórego wokalisty uruchamiała kolejne elementy „maszyny heterogeniczności”, a poprzez aurę „autentyczności” znacząco podnosiła zainteresowanie publiczności i estymę grupy, która 13 grudnia 1989 roku wystąpiła na festiwalu Solidarność Anty Apartheid w Hali Stoczni Gdańskiej. Koncert, w którym uczestniczyły takie światowe gwiazdy

289 Wojciech Siwak, *Estetyka rocka*, Semper, Warszawa 1993, s. 42-43.

290 Tamże, s. 43.

reggae jak Twinkle Brothers i Linton Kwesi Johnson, został pomyślany jako wyraz solidarności polskich robotników i szerzej społeczeństw globalnej Północy z walczącymi o swoje prawa czarnoskórymi obywatelami Republiki Południowej Afryki.

Reggae nierozłącznie związane z filozofią rastafarianizmu i uświęconym zwyczajem palenia marihuany w praktyce spajało dwa wymiary: społeczny i religijny. W pierwszym wybrzmiewał opór warstw zdominowanych, mniejszości kulturowych wobec ucisku i kolonializmu. W drugim opór ten, wpisany w eschatologiczną wizję upadku Babilonu i powrotu wygnanego ludu do Etiopii, nabierał sensu mistycznego. Siwak podsumowywał:

Wartości Rasta – wolność, miłość i ogólnoświatowe wyzwolenie prześladowanych – głosili młodzi ludzie wszędzie tam, gdzie „babiloński” system społeczno-polityczny je ograniczał, czy była to konserwatywna Anglia, czy komunistyczna Polska. Grupa „Izrael” śpiewała w czasie stanu wojennego w Polsce: „This is the regime system”, adresując te słowa przeciwko represyjnej władzy²⁹¹.

W czasie stanu wojennego do zbioru konotacji reggae w Polsce dołączył jeszcze antymilitaryzm. Jacek Kleyff, którego Orkiestra na Zdrowie wykorzystywała elementy folku i reggae, wyjaśniał to w tygodniku „Polityka” z 2003 roku: „Reggae było ważne, bo liczone na dwa. W takt tej muzyki nie można było maszerować”²⁹². Potwierdzenie tych słów można znaleźć w obrazie *Gandzia* Marka Sobczyka z 1983 roku: na tle rastafariańskiej czerwono-żółto-zielonej flagi widać popiersie łysiejącego mężczyzny w garniturze i czarnych okularach, uderzająco podobnego do generała Jaruzelskiego. Mężczyzna miał w ustach podłużny, czerwony przedmiot, który przypominał łaskę dynamitu, ale mógł też być fantazyjnym skrętem marihuany. Satyryczny przekaz zestawienia postaci dowódcy polskiej armii i pacyfistycznej symboliki był jasny.

Nagła eksplozja reggae w Polsce Ludowej nastąpiła właśnie w czasie stanu wojennego lub wkrótce po nim, o czym świadczą daty powstania zespołów w latach osiemdziesiątych²⁹³. Lekki, żartobliwy, mistycyzujący nastrój ustępował z czasem społeczno-politycznemu wydźwiękowi reggae. Podobny proces przeżyła w Polsce muzyka punkowa. U jej początków leżało zresztą, jak już wspomniałem, analogiczne zainteresowanie etnicznością i pierwotnością; rytm reggae pobrzmiewał w pierwszych nagraniach Tiltu, Kryzysu czy Deadlocka.

291 Tamże, s. 43.

292 Jacek Kleyff, pierwodruk w: „Polityka” 2003, podaję za: *Obok, albo ile procent...*, s. 97.

293 Oprócz już wymienionych były to: Miki Mousoleum (Wrocław, 1981), Bakshish (Kluczbork, 1982), Gedeon Jerubbaal (Poznań, 1983), Daab (Warszawa, 1983), Kultura (Warszawa, 1983), Rokosz (Ostrów Wielkopolski, 1984); nieco później, w drugiej fali powstały jeszcze R.A.P. (skrót od Reggae Against Politics, Gliwice 1985), Bush Doctor (Zgorzelec, 1985), Grass (Szczecin, 1986), Bastion (Poznań, 1988) i Stage of Unity (Wrocław, 1988).

„Autentyczność” tożsamości zbiorowych

Za jednego z prekursorów punku w Polsce jest uważany „Walek Dzedzej”, właściwie Lesław „Cyril” Danicki, który w 1977 roku – tym samym, w którym powstał Maanam Elektryczny Prysznic Olgi Ostrowskiej, Johna Portera i Marka Jackowskiego – razem z Maciejem Góralskim założył Walek Dzedzej Punk Band (niekiedy zapisywany jako Walek Dzedzej Pank Bend). Już wcześniej, w 1975 roku Danicki wraz z artystą Andrzejem Zuzakiem współtworzył zespół Złoty Cielec. Piotr Bratkowski wspominał wywodzącego się z ruchu hipisowskiego „Dzedzeja” w felietonie *Dziesięć lat temu* z 1985 roku:

Był także pewien Leszek: podśmiewaliśmy się z niego, gdy w klubie „Sigma” śpiewał dla przygodnych słuchaczy ballady Dylana niezwykle cienkim głosem. Jego również fascynował Cohen, tłumaczyłem mu na polski (lub korygowałem jego własne przekłady, już nie pamiętam) ballady autora *Pięknych przegranych*. O Leszku zdarzało mi się czytać, już całkiem niedawno: w okresie, gdy nasze kontakty urwały się, Leszek – jako Walek Dzedzej – stał się na poły legendarną postacią polskiej muzyki punk²⁹⁴.

Bratkowski mógł czytać o Danickim „całkiem niedawno”, czyli rok wcześniej, w drugim numerze „Non Stopu” z 1984 roku. Witold Rogowiecki w obszernym artykule *Surfing po polskiej, nowej fali* z emfazą wspominał założyciela pierwszej w Polsce grupy punkowej:

23-letni Walek był już wówczas legendarną postacią, poetą folkowym występującym z gitarą w przejściach podziemnych czasami w kawiarniach. Każdorazowy występ punk-rockowej kapeli, której był twórcą stawał się muzycznym ewenementem²⁹⁵.

„Legendarny” status bohatera muzycznego undergroundu „Dzedzej” zdobył zwłaszcza po swoim wyjeździe za granicę w 1978 roku: najpierw do Berlina Zachodniego (przez Madryt i Paryż), następnie do Nowego Jorku, gdzie zmarł. Malarz, muzyk i animator kultury alternatywnej Andrzej „Amok” Turczynowicz w takich słowach wspominał „Dzedzeja”:

Walek Dzedzej legenda warszawskich przejść podziemnych tańcz tańcz mój motylu układałem solówki do jego utworów Aquarius, Grupa Swobodnej Improwizacji graliśmy razem na folk blues meeting w Poznaniu, ja na 12 strunowej, Pietraho na mandoli, Dzedzej between us. Man i Pacuda robili nagrania, była audycja w Polskim Radio, Dzedzej śpiewał Cohena Suzan²⁹⁶.

Miejscom występów „Dzedzeja” były zatem zarówno oficjalne imprezy i festiwale muzyczne, jak i miejskie place, ulice, przejścia podziemne. Miejski pejzaż był również przedmiotem tworzonych przez muzyka piosenek, które śpiewał, akompaniując sobie na gitarze i harmonijce ustnej. Ich bohaterowie byli zwyczajnymi ludźmi: mieszkańcami, przechodniami bądź gośćmi kawiarni, wyobcowanymi w miejskim tłumie lub samotnymi podróżnymi łapiącymi stopa

294 Piotr Bratkowski, *Dziesięć lat temu*, pierwotruk w: „Literatura” 2 i 3/1985, podaję za: tegoż, *Prywatna taśmoteka*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003, s. 88.

295 Witold Rogowiecki, *Surfing po polskiej, nowej fali*, „Non Stop” 2/1984, s. 3.

296 Andrzej Turczynowicz, fragment maila, podaję za: Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 136.

przy wylotówkach. „Walek” w prostych historiach dotykał podstawowych zagadnień: biedy, alienacji, konsumpcjonizmu, władzy, braku szczęścia. W piosence *Nie jestem tym, czym ty* „Dzedzej” negował wszelkie cechy identyfikacyjne, pozytywne i negatywne charakterystyki, jakie mogłyby zostać mu przypisane z zewnątrz. Negacja kolejnych potencjalnych tożsamości – utwór ma prostą strukturę addytywną – ewokuje silny efekt obcości, oparty na „etyce autentyczności”: autor nie zdradzał, czy z czymkolwiek sam się identyfikuje, wyrażał jedynie opór wobec społecznego odróżnorodnienia, wykrzykując swoje bycie bez żadnych epitetów.

Podobne podkreślanie własnej odrębności, osobności, inności pojawiało się w piosenkach i stylu bycia niemal wszystkich zespołów punkowych tak zwanej pierwszej fali, czyli z lat 1978-1982, takich jak the Boors, przekształcone później w Kryzys, a także Tilt, utworzona na bazie tych dwóch grup Brygada Kryzys, Kanał, Atak, Poland, Fornit, Deuter, Kult, Phantom Punk, Brak, Nocne Szczury, PKS, Poerocks, Zwłoki, KSU, Sheck '80, Deadlock, DDT, Białe Wulkany, Dezerter, TZN Xenna, Zero, Karcer, WC, Bexa Lala, Rejestracja, Bikini, Abaddon, Śmierć Kliniczna, Ekshumacja, Sedes, Defekt Muzgó, T.Love Alternative i solista Gary Hell (i następne, które od początku lat osiemdziesiątych powstawały w całym kraju). Brzmienie tych pierwszych grup było surowe, wręcz minimalistyczne, co wynikało tyle z niewielkich możliwości sprzętowych, ile z wyboru chropawej, ascetycznej formy oddającej nastroje i postawy młodych muzyków. Punk był fenomenem kultury alternatywnej, w którym prymitywizm, „spontaniczność” i „autentyczność” przejawiały się najmocniej, często doprowadzone do skrajności. Sprzyjał temu silnie wspólnotowy charakter tej muzyki. Pierwsza fala polskiego punku w znakomitej mierze miała kształt i genezę artystyczną bohemy ; ton nadawali jej ludzie, którzy pochodzili z artystycznych domów, mieli artystyczne bądź humanistyczne wykształcenie. Lecz wraz z popularyzacją punku coraz wyraźniej dochodziły w nim do głosu osoby z niższych klas społecznych, bez rozległych kompetencji kulturowych, za to z silną potrzebą grupowej afiliacji. Umasowienie i homogenizacja punku w jego drugiej fali, w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, stanowiło jednocześnie ogromne wzmocnienie jego wspólnotowego wymiaru. W miastach i miasteczkach, na robotniczych osiedlach i blokowiskach w całej Polsce zakładane zespoły i tak zwane „załogi” – społeczności przyjaciół i fanów, pochodzące z jednego ośrodka lub zgrupowane wokół ulubionej grupy. „Wspólnota innej miary” stała się w tym momencie jawną (wyszła z ukrycia klubów studenckich, pracowni, piwnic i mieszkań) grupą identyfikacji zbiorowej, co zresztą spowodowało, że wielu twórców pierwszej fali odrzuciło punkowy sztafaż i zaczęło grać reggae. Zresztą zdaniem Rogowieckiego już I Przegląd Grup Nowofalowych, zorganizowany przez Waldemara Rogowieckiego w toruńskim klubie Od Nowa w listopadzie 1980 roku, „dowiodł niezbicie, że wśród czołówki nowej fali trwał i

połączał się «odlot na reggae»²⁹⁷. A była to dopiero druga ogólnopolska – po I Ogólnopolskim Przeglądzie Nowej Fali między 8 a 10 sierpnia 1980 roku w Kołobrzegu – impreza skupiona na muzyce punkowej.

Różnice przebiegały nie tylko chronologicznie – falami – lecz także społecznie, na tle pochodzenia klasowego i kompetencji kulturowych. W 1980 roku na wrocławskich Krzykach koledzy z jednej dzielnicy, zapatrzeni raczej w starszych kumpli i miejscowych chuliganów niż w sztukę performatywną, założyli zespół Sedes. Nazwa zespołu miała wziąć się od znalezionej przypadkiem na chodniku deski klozetowej, którą chłopcy zaczęli kopać po ulicy. Mariusz „Kajtek” Janiak, współzałożyciel zespołu, w rozmowie z Jakubem Michalakiem opisywał między innymi, w jaki sposób początkujący muzycy nadawali sobie pseudonimy podczas spotkania w knajpie Wiking przy placu PKWN, przemianowanym później na Legionów:

„Kufel” został „Kuflem”, bo trzymał akurat kufel piwa. Mnie ochrzczono „Kajtkiem”, bo byłem najmniejszy, a „Młody” stał się „Młodym”, bo z nas wszystkich był najmłodszy” [...]. „Krokodyl” zyskał pseudo z racji wyłupiastych oczu, a „Niedźwiedź”, bo jako jedyny miał skórę²⁹⁸.

Wkrótce, po nabyciu lub samodzielnym skonstruowaniu podstawowych instrumentów oraz kilku roszadach personalnych, w wyniku których do składu dołączył Adam „Kucharz” Zalewski, grający przedtem w grupie Zwłoki, trzech chłopaków z osiedla, przy piwie i winie marzących o założeniu punkowego zespołu, miało nie tylko znaną we Wrocławiu grupę, lecz także przebój, który zdobył miano jednego z punkowych manifestów: *Wszyscy pokutujemy za to, że żyjemy*, z takim właśnie refrenem. „Nieśmiertelny, ponadczasowy, niemal hymn całego pokolenia różnej maści załogantów, prawdziwy tour de force wrocławskiego punk rocka” – zachwycił się nim Michalak, wynosząc utwór ponad dorobek punkowych gwiazd: Dezertera i KSU²⁹⁹. Autorem tekstu był właśnie „Kucharz”, linię melodyczną ułożył razem z nim Mirosław „Kufel” Wesołowski. Już samo wyeksponowanie pierwszej osoby liczby mnogiej nadawało piosence mocny wspólnotowy akcent, podkreślony jeszcze wspólnym skandowaniem refrenu przez wszystkich członków zespołu – a rzecz dotyczyła przecież zbiorowego doświadczenia egzystencjalnego. Prosta linia melodyczna piosenki była traktowana jako poważny mankament przez wielu krytyków, którzy uważali ją za prymitywną i klasyfikowali Sedes w wulgarnym nurcie punko polo. Ale właśnie prostota wraz z szybkim tempem tworzyła świetną muzykę do zbiorowego tańca pogo, dzięki czemu zdobyła uznanie tych punkowców, którzy w muzyce szukali identyfikacji i przeżycia, nie zaś artyzmu.

297 Witold Rogowiecki, dz. cyt., s. 5.

298 Mariusz „Kajtek” Janiak, *Byliśmy „no future”*, [w:] Jakub Michalak, *Nie będę wisiał ukrzyżowany. 30 lat punk rocka na Dolnym Śląsku*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2007, s. 67-68.

299 Jakub Michalak, *Nie będę wisiał ukrzyżowany...*, s. 83.

Bardzo krótki tekst utworu w dosadnych frazach wyrażał frustrację z powodu poczucia utrudniającej życie nieustannej kontroli ze strony innych ludzi. Janiak wspominał ten utwór:

Po reakcjach ludzi widziałem, że dla punków ten kawałek jest czymś ważnym, że identyfikują się z nim. Pamiętam, jak z „Młodym” mieliśmy rozdawione buzie, kiedy pierwszy raz go usłyszeliśmy. „Kucharz” powiedział wtedy: „Kurde, wymyśliliśmy z Kuflem fajny kawałek”. Zaczęli grać linię melodyczną, tę słynną solówkę w intro. Wkrótce powstał tekst, który napisał „Kucharz”. Umiał w jednym zdaniu określić, co go boli, a przy okazji nigdy nie kreował się na lidera³⁰⁰.

„Sedes autentycznie uchodził wtedy za gwiazdę lokalnej sceny”, jak twierdził Sławomir „Klaudiusz” Celej, gitarzysta Sygnałów Końca, który w 1984 roku zastąpił w składzie Sedesu „Kucharza”³⁰¹. W tymże roku Sedes, w zmienionym składzie, zagrał koncert na Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie, gdzie – jak przypominał sobie Celej (nieco przeszacowując liczebność publiczności) – „dwadzieścia tysięcy punkowej wiary krzyczało: «Wszyscy pokutujemy za to, że żyjemy». To było niesamowite wrażenie, powalało z nóg”³⁰². Drugi z nowych muzyków w Sedesie, basista Dariusz Maj, potwierdzał ówczesny status grupy na wrocławskiej scenie alternatywnej: „Sedes już wtedy był punkową kapelą numer jeden w mieście, nikt nie był w stanie ich przebić”³⁰³. Rangę popularnej *Pokuty* ugruntowały nagrywane w kolejnych latach covery, w wykonaniu między innymi grup Farben Lehre, Uliczny Opryszek, Defekt Muzgó, a słowa refrenu w postaci graffiti były przenoszone na mury. Zawarte w piosenkach takich jak *Wszyscy pokutujemy...* silna tożsamość i więź grupowa konstruowane w opozycji do większości społeczeństwa odzwierciedlały zbiorową potrzebę „autentyczności” punków. „Kajtek” wspominał występ na imprezie Muzyczny Start we wrocławskim parku Południowym 15 czerwca 1983 roku:

[...] jak sobie to wszystko odtwarzam w pamięci, to myślę, że my rzeczywiście byliśmy wówczas „no future”. Kiedyś na Muzycznym Starcie dostaliśmy w nagrodę płyty różnych wykonawców z oficjalnej sceny, Krzaka, Lombardu itp. I nasz menedżer Piotruś „Rastaman”, nie konsultując niczego z nami, jeszcze na scenie rozpieprzył te płyty na kolanie i rzucił w tłum punkowców. Wywołał owację [...]”³⁰⁴.

Przyjęcie punkowej tożsamości niosło ze sobą możliwość korzystania z repertuaru gestów, symboli i sloganów w celu odcięcia się od oficjalnego porządku społecznego, fanów innych zespołów, uczestników ruchów i wspólnot młodzieżowych. Antagonizmy między różnymi grupami często były uzasadniane argumentem własnej „autentyczności” i braku jej u innych. Na przykład tak zwanym poppersom, czyli bywalcom dyskotek i słuchaczom popu, punkowcy, nie przebierając w słowach, zarzucali sztuczność, powierzchowność i hedonizm – jak w piosence *Szpaner* zespołu Psy Wojny, założonego przez Tomasza „Falona” Jaworskiego w 1985 roku w Jastrzębiu-Zdroju.

300 Mariusz Janiak, *Byliśmy „no future”*, s. 70.

301 Sławomir Celej, *Człowiek bez twarzy, zagubiony*, [w:] Jakub Michalak, dz. cyt., s. 75.

302 Tamże, s. 76.

303 Dariusz Maj, *Synek, daj sobie spokój*, [w:] Jakub Michalak, dz. cyt., s. 80.

304 Mariusz Janiak, dz. cyt., s. 73.

Szpaner po raz pierwszy został wydany na kasecie *Die Kriegshunde* w 1990 roku, a później pojawiał się na kolejnych albumach i kompilacjach Psów Wojny. Piosenka zaczynała się od wykrzyzanego sloganu: „Popatrzcie szpanerzy, jesteśmy mali i wstrętni, a jednak piękni, bo mamy własne twarze”, który również stał się hasłem pisanym na murach; w dalszej części była wyśmiewana między innymi charakterystyczna grzywka, spopularyzowana przez Grzegorza Ciechowskiego. Waśnie między punkami a poppersami, zwanymi też „dyskomanami”, pojawiły się już wcześniej. W 1980 roku wrocławska punkowa Twarz Pedala, założona przez Cezarego „Skutera” Kamienkowskiego grała piosenkę *Precz z dyskotekami*, której pierwsza zwrotka miała następujący tekst:

Gdy wejdiesz do dyskoteki
Basem dostaniesz po uszach
Wszędzie pitolą kaleki
Z dymiącym marlborem w ustach
Bębny cię biją po głowie
Basy po oczach cię palą
Na plecach czujesz już mrowie
Gdy walisz się z blond lalą³⁰⁵.

Remigiusz Kasprzycki, autor rozprawy *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*, sugerował, że w powstawaniu podziałów między nieformalnymi grupami młodzieży spory udział miały prasa i telewizja, skwapliwie opisujące wszelkiego rodzaju napięcia, szczególnie od 1983 roku. Przyznawał jednak, że „konfrontacja między poppersami a punkami nie była tylko medialnym wymysłem”, lecz wynikała z odmiennych stylów życia, przekonań i wartości³⁰⁶. Pierwsi mieli, zdaniem Kasprzyckiego, wybierać modne towary i chęć się tym, podczas gdy drudzy gardzili snobizmem i konsumpcjonizmem. Do bójek dochodziło przy okazji imprez i koncertów, choć nie tylko, a ich częścią było obcinanie przeciwnikom charakterystycznych fryzur: punkowych irokezów i poppersowskich grzywek (zdaniem cytowanego w *Dekadzie buntu* lidera punkowej grupy Farben Lehre Wojciecha Wojdy w Płocku obie strony nosiły przy sobie nożyczki³⁰⁷). Apogeum walk miało nastąpić w styczniu i lutym 1984 roku w Nowej Hucie: w ciągu tych dwóch miesięcy odnotowano tam siedemnaście większych starć. Częste i poważne bójki punków z poppersami stały się tematem prasy na kolejnych kilka miesięcy po tych wydarzeniach. Natomiast od około 1985-1986 roku zaczęły wybuchać konflikty między punkami a skinheadami, budziły one jednak mniejsze zainteresowanie dziennikarzy.

305 Cezary Kamienkowski, *Nienawidziłem mieszczaństwa*, [w:] Jakub Michalak, dz. cyt., s. 56.

306 Remigiusz Kasprzycki, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2013, s. 355.

307 Tamże, s. 356.

Znaczenia „autentyczności”

Muzyczną parodię manifestacji zbiorowej pogardy różnych środowisk młodzieżowych wobec siebie stworzył w piosence *Napierdalam dyskmana* (napisanej w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, a funkcjonującej równolegle pod tytułem *A ja biję dyskmana*) zespół Po Prostu, założony w 1985 roku w Trójmieście przez muzyków grających wcześniej w grupach DDT i Klimat. Po Prostu, bazując na linii muzycznej prostego, klasycznego punku, stworzyło punkowy kabaret z piosenkami w prząsny sposób wyśmiewającymi wzajemne antagonizmy, unifikację punków i artystowskie pretensje muzyków; pikanterii sprawie dodawał fakt skinheadowskiego rodowodu części grupy. Gdy w 1986 roku zespół wystąpił na festiwalu w Jarocinie, organizatorzy przerwali koncert po dwóch piosenkach, uznając ich poziom za skandaliczny. Natomiast komentujący to dziennikarze „Non Stopu” nie kryli podziwu dla „bezsens rocka” grupy, której lidera Szczepana Szpradę uznali za „prawdziwą osobowość” i nowego idola jarocińskiej publiczności, a jego zdjęcie trafiło na okładkę magazynu³⁰⁸. Na koncercie w Jarocinie Szprada pojawił się w tak zwanych butach na słoninie, dzwonach, żółtej haftowanej koszuli i białej skajowej kurtce z napisami „Kombi”, „Modern Talking”, „Kiss” – stroju nie do przyjęcia dla ortodoksyjnych punków.

Nacisk na „autentyczność” doczekał się parodii także w manifestie *FACE ART czyli TWARZYŹM* Marka Sieprawskiego w „Lampie i Iskrze Bożej”. Sieprawski, pisarz, stały współpracownik tego art zina, pisał, że „twarzyzm” jako nowy kierunek w sztuce „wyraża przekonanie, że nie jest artystą wyłącznie ten, kto tworzy, lecz przede wszystkim ten, w którym dzieje się sztuka. Niemożność uzewnętrznienia twórców ducha nie zaprzecza artyście”. Autor wyjaśniał, że to nie dzieło, lecz twarz świadczy o byciu artystą „od świeżego buntu przez uduchowanie, dojrzałość i cierpienie, po absolutną projekcję”³⁰⁹.

Regularną krytykę schematycznych, zrytualizowanych stylów i tożsamości zbiorowych przeprowadzał w swoich felietonach w „Literaturze” Piotr Bratkowski. Już w 1985 roku Bratkowski diagnozował „kłopoty z kontestacją”:

Oto mianowicie – w tekstach grup punkowych i postpunkowych rzeczywistość została zastąpiona przez telewizję czy gazety. Muzycy, którzy debiutowali na początku lat osiemdziesiątych i wcześniej, śpiewali o własnych doświadczeniach biograficznych, o rzeczywistości, w której na swój sposób uczestniczyli i którą rozumieli, choć na ogół odrzucali. U debiutantów dzisiejszych – jakby napisał jeden z poetów – kryzyk stał się elementem retorycznym. Wynika z cech punkowego stylu, a nie wyrasta spontanicznie ze

308 Grzegorz Brzozowicz, Przemysław Mroczek, *Po prostu Szczepan*, „Non Stop” 9 (168)/1986, s. 3.

309 Marek Sieprawski, *FACE ART czyli TWARZYŹM*, „Lampa i Iskra Boża” 6 (10)/1993, s. 76.

świadomości młodych twórców³¹⁰.

Szczególnie krytycznie autor potraktował punkowe protest songi przeciwko wojnie i hitleryzmowi, nazywając je „rockiem obozowym” i „żenującym przejawem braku autentyzmu niektórych młodych twórców, ich kompletnego zagubienia w otaczającej rzeczywistości”, porównywalnego do „pseudozaangażowania grup big-beatowych, wyśpiewujących, gwoli przypodobania się komu trzeba, partyzanckie piosenki. [...]. Kontestacja? Groza”³¹¹. Trzy lata później w tekście pod tytułem *Zaburzenia mowy* felietonista skupiał się na petryfikacji rockowej frazeologii w twórczości grup muzycznych. Stwierdzał w nim, że „cała generacja zespołów” miała problem nie z tym, jak się wyrazić, lecz z tym, co właściwie chciałaby powiedzieć³¹². „Język, który był językiem buntu zamienia się w zestaw sloganów, w swoistą nowomowę”, dowodził tego autor, wytykając klisze i rekwizyty, które symulują „autentyczne przeżycie, gwarantując pozory uczestnictwa w rozmowie o rzeczach istotnych”, ale są tak ogólnikowe i banalne, że „nie zagrażają żadnej świętości”, ani „nie zmuszają do prawdziwego myślenia”³¹³.

Jednakże najpełniej swoją opinię na temat „autentyczności” – jednego z kluczowych zagadnień i kryteriów klasyfikacji przedmiotów, działań i osób w latach osiemdziesiątych – przedstawił Bratkowski już w 1983 roku w felietonie *Między spontanicznością a kreacją*. Zauważał w nim, jak łatwo było zdyskredytować danego twórcę, zarzucając mu „nieautentyczność”, oraz jak często właśnie tak postępowano. Spostrzegał jednak, że sensory, jakie nadawano „autentyczności”, są zależne od kontekstów, te zaś – niezwykle szerokie:

W zależności od intencji mówiącego, okazuje się, że „nieautentycznym” zespołem rockowym jest np. Lombard (bo – powiadają – został założony z inicjatywy managera, a nie samych muzyków), Maanam (bo tworzący go ludzie przekroczyli dawno wiek nastolatków, a ponadto w przeszłości parali się innymi gatunkami muzyki), Lady Pank, Budka Suflera i kilka innych (które posiłkują się tekstami, dostarczonymi przez czynnych od lat na rynku piosenkarskim profesjonalistów), wreszcie – Republika (bo teksty i aranżacje zespołu są zbyt wysublimowane i przemyślane). Przy czym, posługujący się fetyszem nieautentyczności skłonni są nawet przyznawać, iż owi „nieautentyczni” rockowi wykonawcy uprawiają ciekawą muzykę, lub – przynajmniej – śpiewają „ładne piosenki”, tyle tylko, że nie jest to twórczość rockowa³¹⁴.

Wynikałoby z tego, że pojęcie „autentyczności” nie służyło w muzyce rockowej odróżnieniu kopii od oryginału ani nie stanowiło o jakości artystycznej dzieła. Bratkowski wskazywał dwa znaczenia „autentyczności” w rocku. Pierwsze sprowadzało się do „spontanicznego sposobu traktowania uprawianej przez siebie muzyki”, czyli tworzenia jej z własnej potrzeby i własnymi

310 Piotr Bratkowski, 1986?, pierwodruk w: „Literatura” 12/1985, podaje za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 51.

311 Tamże, s. 52.

312 Tegoż, *Zaburzenia mowy*, pierwodruk w: „Literatura” 9/1988, podaje za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 70.

313 Tamże, s. 72.

314 Tegoż, *Między spontanicznością a kreacją*, pierwodruk w: „Literatura” 10/1983, podaje za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 121.

siłami (bez korzystania z melodii czy tekstów innych osób)³¹⁵. Drugie znaczenie rockowej „autentyczności” polegało na realizacji kulturowego wzorca rockowego zespołu, złożonego z młodych ludzi posługujących się prostymi środkami wyrazu do przekazania nieskomplikowanej, najczęściej dualistycznej wizji świata. Oba te znaczenia autor odrzucał, wskazując ich historyczny, a więc arbitralny charakter, który nie powinien być uniwersalizowany na całą twórczość rockową:

Oto bowiem wraz z dojrzewaniem rocka jako artystycznej formy wypowiedzi (co w Polsce nastąpiło z dużym opóźnieniem, właściwie dopiero w ciągu ostatnich 2-3 lat), spontaniczność przestaje stanowić kryterium nadające się do jakiegokolwiek wartościowania. Do zbiorowego, spontanicznego głosu pokolenia wdziera się bowiem element indywidualnej kreacji, pozwalający rozróżnić poszczególne zjawiska, pozwalający ocenić, które z nich posiadają – tym razem już bez cudzysłowu – autentyczną wartość³¹⁶.

Zespołami, prezentującymi tę „autentyczną wartość” – pozwolę sobie pozostać przy zapisie w cudzysłowie – były zdaniem publicysty Maanam i Republika, a łączyć je miało „bardzo głębokie przetworzenie świata przez pryzmat indywidualnych osobowości artystycznych twórców”³¹⁷. Bratkowskiego nie interesowała dekonstrukcja „autentyczności” jako ramy komunikacyjnej, kryterium klasyfikacyjnego i techniki władzy, choć cały jego wywód podążał w tę stronę – aż do momentu jednak, w którym zdemaskowanie arbitralności i nieadekwatności przyjętych znaczeń oczyściło teren pod konstrukcję nowego sensu „autentyczności”, a właściwie pod odnowienie starego modernistycznego paradygmatu estetycznego, wolnego od rockowych stereotypizacji, a więc użytecznego dla krytyka, który rock chciał interpretować na tych samych zasadach co literaturę. Choć krytykowane były różne użycia (wraz z kontekstami) terminu „autentyczność”, on sam nie został nigdy w kulturze alternatywnej zakwestionowany. Wyjątków od tej reguły można doszukiwać się w inspirowanych postmodernizmem próbach artystycznych i literackich, jednak w społecznym odbiorze przypisywano im status żartu lub kuriozum, co skutecznie pacyfikowało poważniejsze dyskusje na ich temat.

Dopiero w tym kontekście w pełni może wybrzmieć dramatyzm pytań, jakie stawiał wiosną 1993 roku „Paul Pavique”, czyli Paweł Dunin-Wąsowicz, w końcowej części artykułu *Jutro, pojutrze utylizacja dzikich*, w „Lampie i Iskrze Bożej” nr 6:

Jacy oni są? Jaka jest ich przyszłość? Dlaczego nie rodzi się nowa kontrkultura, dlaczego nie grają źle na kiepskich gitarach, dlaczego chcą grać dobrze na dobrych gitarach, dlaczego nie dołączają do starej kontrkultury, dlaczego czytają BRAVO, POPCORN i DZIEWCZYNE?

Przecież nie mają żadnej przyszłości. Nikt im nie da jasnych domów i dobrej pracy, sami będą musieli o nie walczyć, na szczękowych straganach, w korporacjach, w sejmie. Wygrają nieliczni. Ale wszyscy rozumieją szansę. Oni dostąpili łaski cywilizacji. Muszą dziś poznać wzorce według których jutro

315 Tamże, s. 121.

316 Tamże, s. 123.

317 Tamże, s. 123.

i pojutrze będą kreować swoje sny. Producenci nowych snów wiedzą, że będą one tańsze i łatwiej będzie je sprzedać, jeśli uda się produkować takie same na całym świecie.

Dobranoc Tomku, Tytusie, kapitanie Żbiku i Panie Samochodziku³¹⁸.

Metafora dzikości przylgnęła do kultury alternatywnej jako kultury buntu, łamania konwencji, przekraczania norm, a wreszcie subiektywnej, „indywidualnej kreacji” Bratkowskiego. Dunin-Wąsowicz nie upominał się przecież o podtrzymywanie stylu dla samego stylu, nie chodziło mu o fetyszyczację złego grania na wiejskich gitarach. Miał na myśli raczej etos kontestacji, w który była wpisana „autentyczność” jako zasada wartościująca; dlatego lektura czasopism takich jak „Bravo” i „Popcorn” wydawała się redaktorowi „Lampy i Iskry Bożej” niepokojąca i dlatego w alarmującym tonie roztaczał wizje produkcji takich samych snów na całym świecie. Z punktu widzenia twórców alternatywnych i towarzyszących im krytyków zainteresowanie „nieautentyczną” popkulturą, dobrym graniem na dobrych gitarach musiało zakrawać na naiwność („Przecież nie mają żadnej przyszłości” albo konformizm („Muszą dziś poznać wzorce według których jutro i pojutrze będą kreować swoje sny”) i w obu przypadkach wzbudzać najwyższy niepokój.

Stereotypizacje w komunikacji międzykulturowej

Gra swojskością i obcością szczególnego znaczenia nabierała osadzona w kontekstach lokalnych. Dotyczyło to tak zwanych wiosek ekologicznych – wiejskich miejscowości, w których od lat siedemdziesiątych osiedlali się przybysze z kręgów alternatywnych, określani przez badaczy mianem nowoosadników. Alternatywne osadnictwo rozwinęło się zwłaszcza pod Lubartowem (w gminie Kamionka), pod Olsztynem (w gminach Dobre Miasto i Jonkowo) oraz w Wolimierzu w Górach Izerskich. W pierwszej okolicy ruch osadniczy nastąpił po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 roku, a wiódł zarówno z najbliższego Lublina, jak i z odleglejszych Warszawy, Szczecina, Łodzi i innych miast; w zależności od okresu liczba osadników się zmieniała, jednakże w granicach kilkuset osób, z czego niemal wszyscy parali się twórczością.

W Dobrym Mieście i Jonkowie osiedlenia zaczęły się w końcu lat siedemdziesiątych, głównie z Warszawy, lecz także z zagranicy, a społeczność przybyłych oscylowała około stu osób, również w znacznej mierze artystów i artystek. Wspólnota w Wolimierzu powstała wokół Kliniki Lalek – teatru założonego w 1988 roku przez studentów Wydziału Łalkarskiego wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, którzy trzy lata później postanowili przenieść się właśnie do Wolimierza, by tam tworzyć wędrowny teatr wiejski; osiedlenie twórców Kliniki przyciągnęło

318 „Paul Pavique” [Paweł Dunin-Wąsowicz], *Jutro, pojutrze utylizacja dzikich*, „Lampa i Iskra Boża” 6 (10)/1993, s. 71.

za sobą przyjaciół twórców, łącznie społeczność można było oszacować na czterdzieści-pięćdziesiąt osób³¹⁹.

Wielokrotnie podkreślano, że nasilenie fenomenu osadnictwa alternatywnego przypadło na okres po ogłoszeniu stanu wojennego, niemniej sprowadzanie migracji na wieś do zachowań eskapistycznych byłoby nieuzasadnione i krzywdzące. Po pierwsze, kolejne fale osadnictwa następowały i później, także w latach dziewięćdziesiątych, czyli po przemianach ustrojowych. Po drugie, w osadnictwie alternatywnym często chodziło o zerwanie z dominującym systemem społeczno-kulturowym i wynalezienie alternatywnych rodzajów wspólnotowości, nie zaś o ucieczkę przed organami państwowymi. Wspólnotowości nie bez powodu szukano na wsi, kierując się nie tylko względami ekonomicznymi czy geograficznymi, lecz także przekonaniem o wartościowości wiejskiego życia i wzorców zachowań kultury ludowej, wspartych wiedzą i umiejętnościami przekazywanymi w tradycji.

Justyna Laskowska-Otwinowska, antropolożka badająca alternatywne społeczności pod Lubartowem i pod Olsztynem, a przy tym członkini podlubartowskiej wspólnoty nowoosadników, opisując stosunki między przybyszami a wcześniejszą ludnością, posługiwała się pojęciem komunikacji międzykulturowej, wyjaśniając, że wielokulturowość w obrębie jednego społeczeństwa czy jednej grupy etnicznej jest czymś powszechnym: „we współczesnych czasach kojarzenie wspólnej narodowości, czy wspólnoty języka ze wspólną kulturą, często jest już anachronizmem”³²⁰. Badaczka już w pierwszym rozdziale zaznaczała złożony charakter tej komunikacji, ponieważ „w polskim ruchu społeczności alternatywnych mieszała się tradycja z nowatorstwem czyniąc z tego osadnictwa twór specyficzny, jedyny w swoim rodzaju”³²¹, a przy tym bliski światopoglądowym tendencjom globalnego ruchu wiejskich społeczności ekologicznych. Badanie kontaktów międzykulturowych między rolnikami a nowoosadnikami opierało się na analizie wypowiedzi tych pierwszych na temat swoich nowych sąsiadów – spostrzeżeń o charakterze refleksji uogólnionej, a więc nakierowanej na zaobserwowaną typowość.

Wymowne są określenia, którymi rolnicy z Lubelszczyzny etykietowali przybyszów: „papułasy, makowce, słomiane, ochroniarze przyrody, zieloni, hipisy, popaprańce, zakapiory, markomani (obok «zwykłego» ćpuny, narkomani), cudaki, dziwadła”³²². Na Warmii do osadników przyłgnęło miano „aliantów”. Z kolei w Wolimierzu i okolicach nowi mieszkańcy to: „fraglesi,

319 Podając te dane, korzystam z pracy Justyny Laskowskiej-Otwinowskiej *Globalne przepływy kulturowe a obecność nowoosadników na wsi polskiej*, Biblioteka Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Łódź 2008, s. 11-13. Liczebność nowoosadników w każdej ze wspólnot mogła się od tego czasu nieco zmienić.

320 Tamże, s. 57.

321 Tamże, s. 18.

322 Tamże, s. 68.

mapety, buszmeni, czubki, pomyłeńcy, cudaki”³²³. Tego typu klasyfikacje były oczywiście stygmatyzujące, niemniej zawierały pewien wymiar pozytywny. Po pierwsze, czyniły obcość zrozumiałą: jeśli ktoś jest „cudakiem” lub „dziwadłem”, jego oryginalne zachowanie zyskuje uzasadnienie. Klasyfikacja ustanawia ramy doświadczenia, czyni jeśli nie akceptowanym, to przynajmniej pojmowalnym to, co w ramach wcześniej się nie mieściło. Po drugie, jest w określeniach typu „makowce”, „mapety”, „buszmeni” rodzaj familiaryzacji, przedrzeźniania, które deprecjonując, ustanawia jednak stosunek komunikacji. Funkcją takich przezwisk było skrócenie dystansu, stworzenie klimatu poufałości.

Skąd brał się dystans? Już wygląd nowoosadników budził zdziwienie miejscowej ludności:

Dziwnie ubrani; włosy długie, dziwne; biednie ubrani; ubierać, to tak: żółte, czerwone, niebieskie; strojami bardziej poubierane; włosy na cukier, natapirzone – dredy, tredy, kluchy takie; pod kołnierzem szczura nosi; nieczysto; mężczyźni długie włosy i noszą kucyki, malują na zielono; mają swój styl: preferują luźne koszule, sandały, nie ważne, czy skarpeta, nie patrzą, czy kobieta, czy mężczyzna jak chcą chustkę na głowę włożyć (...), na wsi to nie do pomyślenia; elegancko to się nie ubierają; potrafiła spódniczkę taką owinąć z ręcznika kąpielowego i jakąś tam chustkę zarzuciła na ramiona; siedem łachów włożył³²⁴.

Nieporządkny, rzucający się w oczy wizerunek łączył się z punktu widzenia rolników z brakiem schludności w obejściu: nowoosadnicy mieli mieszkać byle jak, nie dbając o dom ani teren wokół, w lesie z daleka od centrum wsi. Dodatkowo brak czystości, bałagan i stare meble kontrastowały z obecnością nowoczesnych urządzeń i sprzętów. Dysonans poznawczy badanych wywoływał także styl życia, niezwiązany z wiejskim czasem przyrodniczo-obrzędowym, akcentujący własne, indywidualne święta, „uczony” i artystyczny, a jednocześnie prosty i skromny. Ambiwalencja wpisana w wizerunek nowoosadników postrzegany oczami ludności rolniczej sprawiała, że ich oceny wypadały rozmaicie, od aprobaty do potępienia. Próba redukcji dysonansu było przypisywanie nowoosadnikom znanych tożsamości, wpisywanie ich w obecną w tradycyjnej wiedzy figurę obcego, na przykład Niemca, świadka Jehowy albo Żyda – wyraźnie pojawiają się tutaj identyfikacje przypisywane według klucza wyznaniowego (Niemiec to przecież luteranin, Żyd zaś to wyznawca judaizmu), związane z luźnym, neutralnym bądź negatywnym stosunkiem przybyszów do katolicyzmu, a szczególnie jego wymiaru instytucjonalnego (wielu osadników nie obchodzi świąt i nie chrzci dzieci, zamiast tradycyjnych ceremonii tworzą własne, rodzinne rytuały). Kwestie moralności i religijności były przez rolników komentowane wyjątkowo chętnie; padały domysły, jakoby w alternatywnej społeczności panowały poligamia, promiskuityzm,

323 Tamże, s. 68.

324 Tamże, s. 60.

narkomania. Jednak największe oburzenie wiązało się nie z kwestiami stylu życia czy religijności, lecz stosunku do pracy i źródeł utrzymania:

Najdziwniejsze jest, z czego oni żyją; na temat pracy jakiejś, to mam trochę zastrzeżeń; ziemi nie uprawiają; niezwykajne do roboty; mogliby być rolnikami, tak, jak zwyczajny człowiek wiejski, bo tak, to się nie wie po prostu, jak z takimi, co on chce; wykształceni ludzie, to wiadomo, jakieś zajęcia umysłowe; zawsze zawód to jakiś tam, artysta; przeważnie to ciągną tak, aby aby, ale żeby tak pracę normalną, to nie, bo oni są artyści! No i co kto poradzi!; mają zapomogi, rodzice im pomagają; żyją z rent rodziców; po co oni robią te bębny, to jest na przeżycie tylko; w zasadzie pracy nie podejmują żadnej; mają kontakty za granicą; ludzie im zazdroszczą, jak można nic nie pracować, a żyć; pojedzie za granicę, zarobi. Tak i Polacy robią, niestety. Jeden bęben na rok sprzedaje i z tego żyje; specjaliści różne, niektórzy maluje, inżynier i magister; oni są strasznie muzykalni, tylko my tej muzyki nie uznajemy; przeważnie mówią, że będzie deszcz padał, bo oni bębnią; są tacy, co pracują przecież – jest tu jeden nauczyciel, w sklepie jedna sprzedaje; on bębny robi, nigdzie nie pracuje; śpiewają i grają, śpiewają i grają; przecież nic nie robią, auta mają – sponsoruje ktoś na pewno; my gospodarzymy, oni czymś tam się zajmują³²⁵.

Niespójny z punktu widzenia rolników styl życia bywał interpretowany jako skutek wyjątkowego ubóstwa; innym razem członków alternatywnej społeczności podejrzewano o nadzwyczajne bogactwo. W cytowanych wypowiedziach powracało tradycyjne na wsi przeciwstawienie pracy – rozumianej jako praca na roli, praca własnych rąk – i zajęć, które wypełniają czas ludzi z warstw wyższych, umysłowej nie-pracy ludzi „uczonych”. W tradycyjnej topografii symbolicznej zajęciami na wsi parali się Panowie i Żydzi – i to właśnie do figury Żyda, czyli podstawowej w kulturze polskiej figury obcego, ostatecznie sprowadzeni zostali nowoosadnicy:

Podobne do Żydów; po wyglądzie znać, że Żyd; podobno Niemcy jakieś; tak, jakby puścił Cygana między nas; Tajlandka; Żydem śmierdzi z daleka; obcy bardziej, raczej obcy; z Niemiec, Holandii, Francji; dziwne nazwiska; imiona troszkę takie dziwne; tak po żydowsku; jakie imienia dają!; każdy u nas myśli, że to są Żydzi, ale to mogą być częściowo Niemce; mówił, że tam było od Wrocławia, inni mówili, że są Warszawiakami, inni mówili, że to jakiejś z Rosji; [dzieci osadników] uczą się po polsku w naszej szkole; ale bywa też, że: wyglądają jak polskie, wyglądają na Polaków, na ludzi grzecznych; choć: obcy to zawsze obcy. (...) Ogólnie inni jacyś niż ludzie wiejscy³²⁶.

Wpisani raz w stereotyp obcego, nowoosadnicy pozostali w nim obsadzeni niezależnie od swoich faktycznych zachowań, czego przykładem są przytoczone przez Laskowską-Otwinowską uwagi, że grzeczność nowych mieszkańców była nadmierna, sztuczna, a więc podejrzana. Wykształcenie i uprzejmość, a także niewykonywanie pracy fizycznej łączyły się w figurze innego obcego znanego chłopom od wieków: Pana. Choć więc rolnicy dostrzegali i doceniali otwartość, zyczliwość, chęć pomocy i dobrosąsiedzkich stosunków nowoosadników, jak również ich

325 Tamże, s. 62.

326 Tamże, s. 63.

aktywność twórczą, wiedzę i wykształcenie (dzieci z rodzin osadniczych zdobywały najwyższe stopnie w szkołach), to zachowywali wobec nich dystans, nie stroniąc w razie potrzeby od współpracy i samopomocy, ale nie szukając kontaktów poza potrzebę wykraczających. W miarę zgodna – mimo przydarzających się podejrzeń i utarczek – koegzystencja nie przeistoczyła się w integrację, a interesy obu grup były postrzegane jako oddzielne, choć wielokrotnie zbieżne. Lekkie zbliżenie wzajemnych stosunków wiązało się ze zmianą pokoleniową – młodzi rolnicy chętniej akceptowali pluralizm poglądów i stylów życia – jednakże z drugiej strony, wieloletnie fizyczne sąsiedztwo stawia też o wiele większe wyzwania niż w początkach pobytu osadników, gdy taka długotrwała perspektywa mogła jeszcze nie być brana pod uwagę.

Wybór i przymus

Taką konstrukcję stereotypu obcego, nakładaną przez rolników na nowych sąsiadów, Laskowska-Otwinowska interpretowała jako lustrzane odbicie orientalizacji. Według Edwarda Saïda orientalizacja

to również pewna wola czy intencja (a nie tylko przejaw), by zrozumieć, a w niektórych przypadkach także opanować, manipulować czy nawet zagarnąć coś, co jest najwyraźniej innym (odmiennym, nowym) światem; to wreszcie – i przede wszystkim – pewien dyskurs (...) wymiany pomiędzy siłami³²⁷.

Wśród sił, między którymi zachodzi wymiana, Saïd wyróżnia między innymi reguły smaku i hierarchie wartości. Zdaniem autorki *Globalnych przepływów kulturowych...* orientalizacja właśnie w tym znaczeniu zachodzi w gminach zasiedlonych przez alternatywne społeczności. Co więcej, orientalizacja ta następuje z dwóch stron: rolnicy orientalizują przybyszów, redukując w ten sposób dysonans poznawczy i związane z nim lęki, podczas gdy ludność napływowa, niczym kolonizatorzy, orientalizuje zastaną społeczność wiejską³²⁸.

Uzupełniłbym tę konstatację trzecim wymiarem orientalizacji: manipulacją „innym światem” dokonywaną przez osadników na sobie samych. Konstruując własne style życia, osadnicy sięgali po rozmaite elementy kultur odległych w czasie lub przestrzeni, by za ich pomocą – niekoniecznie na poziomie intencjonalnym – dokonać rozróżnienia między sobą a swoim otoczeniem oraz ustanowić symboliczną analogię między sobą a światem fizycznie oddalonym. Charakter tych manipulacji polegał między innymi na ewokowaniu obcości, odróżnianiu się od bliskich innych poprzez kontakt z dalekimi innymi zawarty w rozmaitych kodach znaczeniowych. Dopiero te trzy wymiary – postrzeganie innych jako obcych, postrzeganie siebie jako obcych wobec innych, bycie postrzeganym jako obcy przez innych – wpisane w gry znaczeniami różnych kultur,

327 Edward Saïd, *Orientalizm*, Zysk i S-ka, Warszawa 1991, s. 35.

328 Justyna Laskowska-Otwinowska, dz. cyt., s. 64-65.

gry swojskości i obcości, w swoim dynamicznym sprzęgnięciu fundowały dynamikę wyobraźni typową dla całej kultury alternatywnej.

W kategorię obcości zawsze jest wpisana niespójność, ambiwalencja lęku i fascynacji. Kultura alternatywna posługiwała się tą niespójnością, wygrywała raz jeden, raz drugi jej biegun – wysuwała na pierwszy plan wewnętrzną sprzeczność, to znowu uspójniała swój wizerunek wewnątrz i w relacji z otoczeniem. Mechanizm orientalizacji służył jako miecz obosieczny. Widać to dość wyraźnie, gdy czyta się zebrane przez Laskowską-Otwinowską wypowiedzi nowoosadników, którzy pytani o motywacje zamieszkania na wsi, w większości odrzucali wpływ czynników zewnętrznych, takich jak stan wojenny czy też realizacja założeń ideologicznych, podkreślali natomiast „spontaniczność” czy też przypadkowość swojego wolnego wyboru, w dalszej zaś kolejności chęć dołączenia do już osiadłych na wsi przyjaciół lub ogólną, egzystencjalną niemożność życia w mieście jako przestrzeni podporządkowanej materializmowi i rywalizacji. W poniższych wypowiedziach pragnienie uwolnienia się od zewnętrznych determinacji i marzenie o swobodnym tworzeniu własnego losu zostało wyrażone wprost:

Pomysł był taki, że jak się tu wyniesiemy, to w końcu życie będzie wyglądało tak, jak sobie tego życzymy. Jakby coraz mniej determinantów nas otacza, można życie jakoś kreować³²⁹.

Więś to wolność; Nie musisz przechodzić przez system krat i domofonów, nikt na ciebie nie wyskoczy: „ty tu czego”³³⁰.

Miasto demonizowane było jako system oddzielenia, w którym ludzie byli zmuszeni do współzawodnictwa, przestraszeni, zagubieni i otumanieni. W opozycji do takiego ponurego wyobrażenia życie na wsi miało przybierać charakter niemal idylliczny:

Rodziny są tu mocno ze sobą spojęne, trzy pokolenia żyją ze sobą do kupy, przekazują swoje doświadczenia. Są ze sobą blisko. Nie ma tak, że tato wraca z pracy zmęczony, włącza telewizor. Mama odgrzewa żarcie, też siada przed telewizorem. Bachor jeszcze nie wrócił, właśnie wciąga krechę na podwórku, słucha gdzieś transowej muzyki, ale takiej, która mu nie otworzy żadnej przestrzeni, tylko takiej, która zamknie go na to, co jest dla niego przykre³³¹.

Swobodę życia na wsi i poczucie bezpieczeństwa wśród dobrze znanych sąsiadów akcentował Malinowski, od dwudziestu lat mieszkający w Samokłeskach-Kolonii I:

Zobacz, najbliższy dom jest po drugiej stronie drogi, a kolejni sąsiedzi są ładny kawałek. Mogę wyjść przed dom i się odlać, nie? W mieście raczej nie możesz sobie na to pozwolić. [...]. Miejscowi ludzie generalnie zamykają na noc drzwi, ale w mieście to jest opcja obowiązkowa, a ja tutaj żyję bez zamykania drzwi na noc. To jest duża sprawa, to jest praktyczny wskaźnik poziomu poczucia bezpieczeństwa³³².

329 Tamże, s. 100.

330 Tamże, s. 101.

331 Tamże, s. 101.

332 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

„Nic sobie nie wyobrażałem. Nic. Zero wyobrażania. Nie było czasu na wyobrażanie” – odpowiedział na zadane przeze mnie pytanie o to, jak na początku wyobrażał sobie życie na wsi, „Słoma”, jeden z pierwszych osadników na tym obszarze³³³. Swoją decyzję przeprowadzki na wieś, do Dąbrówki w gminie Kamionka, muzyk przedstawiał jako szczęśliwy traf losu:

Kiedy był ten stan wojenny, można było emigrować za granicę, ale nie było takiej potrzeby, gdy już się było za granicą w różnych zachodnich krajach i widziało się, że nie na tym rzecz polega. Znaleźliśmy się tutaj, zawiązaliśmy rodzinę i postanowiliśmy zobaczyć, jak to jest na wsi. Okazało się, że jest ok. Wszystko się do siebie dopięło. Od razu zacząłem robić te bębny, od razu zaczęły mieć oddziaływanie, od razu ludzie zaczęli przyjeżdżać i osiedlać się, więc to wyjechanie z miasta nie miało aspektu odosobnienia. Od razu powstał tutaj krąg ludzi, społeczność. Po prostu w mieście niczego nie było, rozumiesz? Myśmy nie mieli mieszkania, domu. Nie było do czego wracać. Wszystko trzeba by było tworzyć od zera, wynajmować. Nie mieliśmy już potrzeby, by funkcjonować w oficjalnym czy nieoficjalnym obiegu artystycznym. Tak wyszło. To był bardzo pozytywny zbieg okoliczności. Nie miałem doświadczeń związanych z pobytem na wsi, zanim się tu znalazłem. Byłem gdzieś parę razy, ale nie kręciły mnie te Połoniny, Bieszczady [...]. A okazało się, że tutaj żaby, kury, krowy nic nie wiedzą o Jaruzelskim i wszystko jest ok. Ptaki ćwierkają, można sobie robić, co się chce. W tamtym czasie materia społeczna wyglądała zupełnie inaczej niż obecnie. Ludzie na wsi byli samowystarczalni pod względem żywności i bardzo otwarci na siebie nawzajem, pomagali sobie nawzajem. Pieniądze nie miały wielkiego znaczenia, ponieważ nie przedstawiały ogromnej wartości. Ciągła inflacja pochłaniała kasę. Wystarczyło być dobrym sąsiadem, pójść, pomóc komuś w żniwach albo w młócie, albo przenieść jakieś ciężary i nie brakowało jedzenia. Nie trzeba było gonić za kasą, bo wszystko było stosunkowo tanie. Od czasu, jak jesteśmy na wsi, nie mamy ani radia, ani telewizora, bo nie ma powodu być zatruwanym przez informacje, po które nie masz ochoty sięgnąć³³⁴.

Za Słomińskim osiedlały się inne osoby ze środowiska artystycznego i muzycznego. Bard Salonu Niezależnych Jacek Kleyff w 2003 roku opowiadał w tygodniku „Polityka”: „Był stan wojenny, dzięki reggae odkryliśmy świat poza koszmarną miejską rzeczywistością zaokienną. Wynieśliśmy się w kilka rodzin na Lubelszczyznę, na wieś. [...]. Tworzyliśmy rodzaj rastafariańskiej komuny: blisko przyrody, daleko od Babilonu”³³⁵. Podobnie jak Kleyff znajomość ze „Słomą” ściągnęła na wieś Andrzeja Mazurka. Mazurek chciał grać reggae na bębnach podobnych do tych robionych przez „Słomę”, z którym się wkrótce zaprzyjaźnił i w efekcie przeprowadził się z Lublina do Pryszczej Góry³³⁶. Dziś jest bębniarzem i didżejem. Pracownia bębniarska „Słomy” przyciągała zainteresowanych kupnem instrumentu lub zrobieniem własnego, pod okiem doświadczonego bębniarza, który chętnie dzielił się umiejętnościami. Sam Słomiński nie

333 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

334 Tamże.

335 Jacek Kleyff, pierwodruk w: „Polityka” 2003, podają za: Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 97.

336 Andrzej Mazurek, *Bębnorób z Pryszczej Góry*, rozm. przepr. Marcin Skrzypek i Agnieszka Matecka-Skrzypek, „Gadki z Chatki” 9/1997, podają za: Ewa Kozdraj, *Osadnictwo alternatywne, rozwój zrównoważony*, [w:] *Kultura szeroka. Księga wyjścia*, oprac. Marcin Skrzypek, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2011, s. 34.

planował takiego biegu wydarzeń, przeciwnie, pierwsze bębny wykonał dla własnej satysfakcji, nie podejrzewając, że na jego instrumenty pojawią się zamówienia. „Zanim się obejrzałem, minęło pięć lat, miałem pracownię pełną ludzi. Właśnie nie przywiązywanie się do swoich wizji, wyobrażeń, tylko podążanie z ufnością za tym, co świat pokazuje”, przekonywał, pozwala odnaleźć właściwą drogę życia³³⁷.

W przeciwieństwie do miasta na wsi każdy miałby być „na swoim”, co oznaczało niezależność, przynajmniej w obrębie własnego domu, własnego gospodarstwa – tak w planie ekonomicznym, jak i moralnym. Rolnicy cechowali się w oczach osadników nie tylko niezależnością, lecz także wybitnym indywidualizmem, który w rzeczywistości miejskiej byłby niemożliwy do wprowadzenia w życie. Tradycyjna społeczność wiejska miała być ponadto bardziej tolerancyjna dla różnych dziwactw, przywar i odchyłeń od normy, a przy tym nastawiona na zbiorowe współdziałanie i kreatywnie podchodząca do codziennych czynności. Osadnicy, rzecz jasna, zdawali sobie sprawę ze stereotypów, którymi piętnowała ich ludność wiejska, jak również z fizycznego trudu życia wiejskiego. Podkreślali jednak – szczególnie pod Lubartowem – ludową mądrość i życiowe doświadczenie szczególnie najstarszych mieszkańców, choć zwykle to oni stanowili grupę najbardziej stygmatyzującą. Akcentowanie zalet swoich sąsiadów było cechą odróżniającą wspólnotę na Lubelszczyźnie od grupy warmińskiej, co Laskowska-Otwinowska wiązała z inną sytuacją społeczną: w okolicy Lubartowa istniała wielopokoleniowa ciągłość, podczas gdy w drugim regionie po wojnie następowały intensywne migracje z różnych części kraju, tamtejsi rolnicy nie przedstawiali więc takiej wartości tradycji w oczach osadników³³⁸. Jednak mimo doceniania przymiotów starych mieszkańców i starań na rzecz zawiązania życzliwych stosunków z nimi, przybysze mieli świadomość, że pozostają na wsi obcymi, o czym mówił mi „Słoma”: „My też jesteśmy tutaj w pewnym sensie obcy. Sprowadziliśmy się do wiosek podlubelskich i mimo że mamy sąsiadów – dzień dobry i tak dalej, jakieś kontakty – to nie jest nasze najbliższe środowisko”³³⁹.

Elementy tradycji, zwłaszcza mocne więzy rodzinne i wspólna praca całej rodziny, były waloryzowane bardzo pozytywnie przez przybyłych – nastawienie wspólnot alternatywnych wobec form życia rodzinnego nie było bynajmniej rewolucyjne. Nowoosadnicy zastrzegali, że nie tworzą komun, lecz odrębne grupy rodzinne. Alternatywne wartości niezależności, indywidualizmu, samostanowienia, troski o środowisko przyrodnicze, bezpośrednich, podmiotowych relacji odnajdywali oni w sposobie bycia swoich wiejskich sąsiadów i naśladowali ich wzorce postępowania. „Słoma” przekonywał mnie, że życie na wsi „podsycia indywidualność, nie tłamsi jej.

337 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

338 Justyna Laskowska-Otwinowska, dz. cyt., s. 104.

339 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

Pokazuje bezkompromisowość własnego życia. Wychowują się dzieci nowego świata, otwarte i gotowe do współdziałania”³⁴⁰. Nieco inną argumentację przyjął, zachwalając wiejskie realia, Malinowski:

Co mi po miejskiej anonimowości, że jest klatka schodowa w bloku i ludzie nie znają człowieka, który mieszka naprzeciwko? [...]. Tutaj na wsi funkcjonują rodziny trzypokoleniowe i to ma błogosławiony wpływ na wychowanie dzieci dlatego, że dzieci mają faktycznie rodziców, a nie dwie osoby, które tylko dają żarcie i przychodzą zmęczone wieczorem z pracy i włączają telewizor. Tutaj szkraby dziesięcioletnie już wsiadają do traktora, chodzą z rodzicami do pracy w pole i są nieustannie na oku. Przy czym to nie jest taka inwigilacyjna kontrola, takie doraźne, szybkie łatanie dziur w wychowaniu, jak to jest w mieście, tylko zwyczajnie żyją i pracują ze sobą razem i to ich dociera. Zwykle jeszcze jest jakiś staruszek, staruszka na stanie, co się zajmują wnukami, a to też jest cholernie ważne. Trzypokoleniowa rodzina tutaj funkcjonuje. To jest duża sprawa³⁴¹.

Skutki były różne – formalne i nieformalne związki przybyłych dość często się rozpadały – co jednak nie przekładało się na zmianę deklarowanych wartości. Wśród nich ważne miejsce oprócz integracji i niezależności grupy rodzinnej stanowiła sąsiedzka solidarność. Osiedlający się na wsi muzycy, malarze i poeci w istocie nie byli poddani takiej presji bytowej konieczności jak osoby utrzymujące się z pracy na roli lub hodowli bydła i trzody; ich styl życia wynikał w znacznie większym stopniu z wyboru niż z przymusu, w związku z czym naśladownictwo zachowań podpatrzonych u sąsiadów przebiegało w dużej mierze na poziomie formalnym. Było to wytwarzanie (zaobserwowanych lub wyobrażonych) tradycji, a nie po prostu wejście w nie, na przykład przenoszenie chłopskiej solidarności na wspólne muzykowanie i inne twórcze aktywności.

Osadnicy zawiązywali osobiste relacje z ludźmi z zupełnie innych części Polski lub z zagranicy, podczas gdy wiejską normą był dobór partnera spośród bliższych bądź dalszych sąsiadów. Wiejska bieda, dla osadników podstawa pokory, pracowitości i otwartości, wcale nie jest stanem pożądanym przez rolników, podczas gdy przyjmowanie marginalnego statusu – także pod względem ekonomicznym – w kulturze alternatywnej stanowiło powszechny wybór. W przypadku realnego zagrożenia ubóstwem wielu osadników nie wahało się okresowo lub na stałe wracać do miasta, podejmować niesatysfakcjonujących prac komercyjnych i odtwórczych, nabywać dobra takie jak samochody, komputery czy profesjonalne urządzenia dźwiękowe, służące jako narzędzia pracy, a domowa i szkolna edukacja dzieci była nie mniej ważna niż przyswajanie wiejskich umiejętności. Wynika z tego, że w pojawiającym się w literaturze naukowej terminie „świadomość neowiejska” kluczowy jest przedrostek „neo-”. W rzeczywistości polskiej wsi uczestnicy kultury alternatywnej dostrzegali to, czego szukali, i dlatego, że właśnie tego szukali: archaiczne, „nieskażone” cywilizacyjnie fundamenty kultury i społeczeństwa. Nic dziwnego, że próbowali

340 Tamże.

341 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

naśladować wiejskie wzorce, choć wydaje się, że rolnicy oczekiwali ze strony przyjezdnych raczej impulsów modernizacyjnych (elektryfikacja okolic Kamionki nastąpiła dopiero w 1974 roku – na kilka lat przed pojawieniem się fali osadników). Fascynację alternatywnych kręgów kulturą wiejską Laskowska-Otwinowska wyjaśniała następująco:

Ahistoryczność wsi znakomicie nadaje się bowiem do poszukiwania istoty życia, niezmiennego bytu czy korzenia, zwłaszcza dla ruchów alternatywnych, które poszukiwanie „u źródła” (natywizm) wybrały za swą cechę szczególną lub poszukują inspiracji do przekształcenia współczesnej, nieludzkiej cywilizacji, ale także dla tych, których działanie opiera się raczej jedynie na wycofaniu z dominującego kręgu kultury³⁴².

Ostatecznie uczestnicy kultury alternatywnej dążyli do samorealizacji; rolnicy pragnęli raczej emancypacji z upośledzonego statusu społecznego. Ci pierwsi mogli pozwolić sobie na odrzucenie „nieludzkiej cywilizacji” i poszukiwanie odnowy „u źródła”, a właściwie: wytwarzanie sobie „źródeł” i inscenizowanie powrotów do nich; drugim komfort swobodnego dążenia do „autentyczności” nie został dany.

Nostalgia na peryferiach

Orientalizacja rozumiana zgodnie ze słowami Saida jako „wola czy intencja (a nie tylko przejaw), by zrozumieć, a w niektórych przypadkach także opanować, manipulować czy nawet zagarnąć coś, co jest najwyraźniej innym (odmiennym, nowym) światem” w kulturze alternatywnej nie była zjawiskiem jednoznacznym. Jako zabieg artystyczny umożliwiała udziwnienie najbliższej rzeczywistości. Celem takiego działania było odrealnienie, zaczarowanie świata, przełamujące panującą nudę, wyobcowanie i monotonię codziennego życia; bywało też, całkiem przeciwne, wyostreniem doświadczenia alienacji, bezwzględności, przemocy w stosunkach społecznych i sferze politycznej. Równolegle istniały obok siebie wymiary eskapizmu i radykalnej krytyki, tworząc słodko-gorzki obraz rzeczywistości, w której piękno i dobro zderzały się z brzydotą i złem. W najbardziej skrajnych wizjach orientalizacja PRL równoznaczna była ze stwierdzeniem, że ówczesnym życiem rządziło prawo dżungli, a podległe mu jednostki chcąc nie chcąc ulegały zdziżeniu.

Krytyka tego rodzaju, niezależnie od stopnia jej trafności, korzystała z kulturowych klisz celem dramatyzacji swojego przesłania, a narracja, którą rozwijała, była oparta na przeciwstawieniu Wschód : Zachód. Obraz Wschodu miał dwa warianty: pierwszy stanowiła bezmyślna, prymitywna horda, bezbożna, bolszewicka Azja (kultura alternatywna czerpała tu chociażby z dzieł Witkacego), albo biedne, niecywilizowane społeczności Afryki i Bliskiego Wschodu; drugi wariant opierał się

342 Justyna Laskowska-Otwinowska, dz. cyt., s. 112.

na wyobrażeniu wschodniej duchowości, mistycznego współodczuwania z kosmosem, przenikliwości umysłu i etycznego niesplamienia w ziemskich sprawach, czy to w formie buddyzmu lub krysznaizmu, czy etiopskich korzeni rastafarianizmu. Afrykę i zjawiska wywodzące się z kultur afrykańskich w wyobraźni zbiorowej kultury alternatywnej umieszczano bowiem po stronie Orientu, przeciwieństwa zeświecczonego, racjonalistycznego i wysoce rozwiniętego Zachodu, którego wyobrażenie było zresztą nie mniej stereotypowe. O tym, jak bardzo społeczne przesady wpływały na świat wyobrażony kultury alternatywnej, niech świadczy niemal całkowite lekceważenie w Polsce sztuki alternatywnej czy muzyki rockowej powstających w ZSRR. Specyfika kultury alternatywnej w Polsce polegała na powtórzeniu orientalizacji stosowanej w globalnym centrum, dokonywanym z pozycji peryferii i w sposób peryferyjny, wobec jeszcze odleglejszych od centrum peryferii.

Jednocześnie po orientalizację sięgano, by wyeksponować własną, subiektywnie odczuwaną obcość. Tak postępowali muzycy i słuchacze reggae, dla których Jamajka czy Etiopia mogły stanowić utopijne ojczyzny, alternatywne wobec niemożności akceptacji ówczesnej Polski i bycia zaakceptowanym w tym kraju. Poeci tak zwanego pokolenia „Brulionu”, debiutujący w latach osiemdziesiątych na łamach tego młodoliterackiego periodyku, nazywani byli Barbarzyńcami, ponieważ łamali wcześniejsze konwencje literackie, czerpali z „niskich” rejestrów mowy, swoje tematy i środki stylistyczne osadzali w codzienności i popkulturze; jednym słowem, wobec ustalonego przez starsze pokolenia kanonu ważnych kwestii i odpowiednich stylistyk byli obcym, szturmującym mury cywilizacji plemieniem. Nieco młodszy poeci ze Śląska sformowali w połowie lat dziewięćdziesiątych grupę Na Dziko, czyniąc analogiczny gest wobec wcześniejszej generacji literatów. Nazwa „nowi dzicy”, choć stanowiła po prostu spolszczenie niemieckiego *Neue Wilde*, przyjęła się i rozpowszechniła między innymi dlatego, że konotowała żywiołową, „spontaniczną” dzikość, opozycyjną do wystudiowanych i wysublimowanych form sztuki konceptualnej.

Wreszcie, przywdziewanie kostiumu innej, egzotycznej tożsamości było związane z poczuciem wykorzenienia, zrozumiałym w społeczeństwie, które w ciągu kilkudziesięciu lat przeprowadziło się ze wsi do miast, pracę na roli zamieniło na pracę w fabryce i biurze, a tradycyjne więzi wspólnotowe zastąpiło nowoczesnymi umowami stowarzyszeniowymi. Zmiana społeczna mogła budzić nostalgię – taką jak we wspomnieniu Andrzeja Stasiuka z końca lat siedemdziesiątych:

Chodziliśmy na Olszynkę Grochowską, na Kozią Górkę, żeby widok śmietników i przejeżdżających pociągów podsycił w nas smutek i nostalgię. Słuchaliśmy Dylana. Pociągi jechały do Lublina, do Chełma, a potem może i do Ruskich. Syberia była w końcu większa od Środkowego Zachodu. Słuchaliśmy Wysockiego. Mieszał nam się w głowach z Dylanem, tak samo jak Joan Baez mieszała się

z Żanną Biczewską. Wszystko było lepsze od Floydów i Emersonów. Czytaliśmy Faulknera i Dostojewskiego. Nikt nie czytał Stachury. Jeden Napiór go czytał, ale po drodze gdzieś przepadł. Poszedł chyba na jakiś poważniejszy odwyk. Zawsze był marzycielem. Puszczaliśmy sobie płyty z Big Bilem Broznm i Leadbellym. Czarni byli konkretni. Od początku powinniśmy słuchać Czarnych. Zero złudzeń. Chcieliśmy żyć jak Czarni. Czuliśmy się jak Czarni. Nic nie robiliśmy. Słuchaliśmy w kółko dziesięciu płyt i popijaliśmy na zmianę piwo i wino. Słuchaliśmy na zmianę bluesa z Deltą i z Chicago. Chodziliśmy po ulicach i kopaliśmy puszkę po konserwach, bo wtedy nie było jeszcze puszek po piwie. To znaczy były, ale w Pewexach, i jak już ktoś sobie kupił, to na pewno puszkę nie wyrzucał, tylko stawiał w charakterze ozdoby i wspomnienia. Piliśmy po to, żeby na drugi dzień mieć kaca. Tak sobie wyobrażaliśmy życie Czarnych. Nie mieliśmy pojęcia, że tak wygląda życie w ogóle³⁴³.

Jednak ironiczna konstatacja tego, że niezależnie od mniej lub bardziej udanych stylizacji „tak wygląda życie w ogóle”, pomijała fakt, że nie wszystkie doświadczenia są tak uniwersalne jak ból głowy dzień po libacji. Ruch „Indian”, w PRL znacznie mniej masowy niż w Niemczech (zarówno RFN, jak i NRD), lecz także popularny, niewiele miał przecież wspólnego z faktycznym stanem życia społeczności indiańskich. Sami Indianie wielokrotnie dawali wyraz swojemu niezadowoleniu wizerunkiem, jaki przypisywali im Europejczycy, poczynawszy od powieści *Winnetou* Karola Maya. Gesty własnej orientalizacji nie zawsze przekładały się na otwartość na innego w warunkach regularnego i długotrwałego kontaktu, jak w przypadku alternatywnego osadnictwa; w wielu sytuacjach okazywały się jedynie wygodną stylizacją, niezrozumiałą dla tych, którym status półdzikiego, ciemnego ludu od wieków był przypisany.

343 Andrzej Stasiuk, dz. cyt., s. 22.

Bycie razem. Czasoprzestrzeń

Do zrozumienia dynamiki i wielowymiarowości czasoprzestrzeni podstawowe jest uchwycenie wzajemnego i nierozzerwalnego sprzężenia ze sobą stosunków przestrzennych i czasowych. Tak właśnie czasoprzestrzeń, czyli chronotop, określał Michaił Bachtin, kładąc nacisk na „istotne wzajemne powiązanie stosunków czasowych i przestrzennych przyswojonych artystycznie w literaturze”³⁴⁴. Formalno-treściowa kategoria czasoprzestrzeni, metaforycznie zapożyczona z teorii względności Alberta Einsteina, była używana przez Bachtina do badań fabuły dzieł literackich: „nie zajmujemy się tutaj czasoprzestrzenią w innych dziedzinach kultury” – wyjaśniał Bachtin³⁴⁵. To zastrzeżenie można potraktować jako swoiste zaproszenie do aplikacji tej kategorii w badaniach pozaliterackich; gdyby zakładano niemożliwość takiego użycia, żadne zastrzeżenia nie byłyby potrzebne. Wspomnienia, wywiady, historia mówiona i różnego rodzaju dokumenty, które stanowią główny wziernik w świat przeżywany (*Lebenswelt*) i jako takie są traktowane, od dawna analizowano za pomocą narzędzi literaturoznawstwa. Heurystyczna wartość kategorii czasoprzestrzeni jest niewątpliwa: dostrzeżenie odsłaniania się cech czasu w przestrzeni, a przemian przestrzeni w czasie – ujęcie czasu jako czwartego wymiaru przestrzeni – a wreszcie powiązanie struktury ich współzależności z konstrukcją osoby (bohatera) pozwala uniknąć naturalistycznej redukcji czasoprzestrzeni do ram czasowo-przestrzennych, wyznaczanych przez „obiektywne” odległości geograficzne i mechanicznie naliczane jednostki czasowe.

Przyjrzenie się zmiennym zależnościom czasoprzestrzennym okazuje się szczególnie cenne poznawczo w społeczeństwie nowoczesnym, które zdaniem Anthony'ego Giddensa:

(...) cechują procesy dogłębnej reorganizacji czasu i przestrzeni powiązane z ekspansją mechanizmów wykorzeniających, na których drodze relacje społeczne zostają wyrwane ze swoich bezpośrednich uwarunkowań i ponownie uporządkowane w wymiarze wielkich dystansów przestrzenno-czasowych³⁴⁶.

Giddens nie jest jedynym autorem, który wskazuje na wagę przemian czasu i przestrzeni w nowoczesności, które „wykorzeniają” ludzi z ich dotychczasowych kontekstów życia i umieszczają w sieci globalnych powiązań: możliwości, lecz także ograniczeń, bezpieczeństwa, lecz także ryzyka. Procesy zachodzące na poziomie globalnym przekształcają tym samym nawet

344 Michaił Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 278.

345 Tamże, s. 278.

346 Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. Alina Szulżycka, PWN, Warszawa 2012, s. 13.

najintymniejsze części życia codziennego. W tych warunkach tożsamość staje się „projektem”, który jest „refleksyjnie” planowany i nieustannie modyfikowany, a odbywa się to w dużej mierze za pomocą konstruowania stylu życia. „W warunkach nowoczesności teraźniejszość bezustannie wchłania przyszłość w procesie refleksyjnej organizacji obszarów wiedzy. Terytorium przyszłości zostało, by tak rzec, zagospodarowane i skolonizowane”³⁴⁷ – pisał socjolog. Przyszłość jest nie oczekiwana, lecz projektowana w warunkach teraźniejszości i za pomocą znajomości przeszłości. Pozostając na razie na tym poziomie stwierdzeń ogólnych, chciałbym tylko zwrócić uwagę na *stricte* czasoprzestrzenną metaforę, jaka ujawnia się w kolonizacji „terytorium przyszłości”. Według Giddensa epoki przednowoczesne cechowało powiązanie czasu i przestrzeni poprzez „miejsce”: „Wyznaczniki «kiedy» nie wiązały się po prostu z wyznacznikami «gdzie» działania, ale z samą istotą tego działania”³⁴⁸. Tymczasem dla nowoczesnego życia społecznego kluczowe jest „rozdzielenie czasu i przestrzeni”³⁴⁹, ponieważ ogólnościowa uniwersalizacja i normalizacja sposobu pomiaru dystansów czasowych i przestrzennych odciska się na codziennych doświadczeniach, choć nie dzieje się to bynajmniej jednokierunkowo. Przeciwnie, w procesie „opróżniania” czy też „rozdzielenia” czasu i przestrzeni Giddens dostrzega dialektykę wiążącą je na nowo, lecz na odmiennych niż wcześniej zasadach:

(...) właśnie ów rozdział stwarza warunki, w których czas i przestrzeń mogą wiązać się w struktury pozwalające koordynować czynności społeczne bez konieczności uwzględniania specyfiki miejsca. Tak charakterystyczne dla nowoczesności organizacje – i organizacja – są nie do pomyślenia bez ponownego powiązania uprzednio oddzielonych od siebie czasu i przestrzeni. Nowoczesna organizacja społeczeństwa zakłada precyzyjną koordynację działań wielu jednostek ludzkich, które nie są fizycznie współobecne³⁵⁰.

Tym, co na powrót wiąże czas i przestrzeń, są tutaj po pierwsze „środki symboliczne”, czyli przede wszystkim pieniądz, po drugie zaś – „systemy eksperckie”, a więc różnego rodzaju zasoby wiedzy specjalistycznej, dotyczącej wąskich, lecz szeroko oddziałujących fragmentów rzeczywistości społecznej, na przykład poradnictwo psychologiczne lub ośrodki badające ryzyko katastrofy ekologicznej. W dalszej części zamierzam pokazać, jak w kulturze alternatywnej integracja czasu i przestrzeni zachodziła w osobistym doświadczeniu, przede wszystkim poprzez praktyki społeczne; wiązało się to z celowym odrzuceniem – w każdym razie w jakimś stopniu – wpływu „systemów abstrakcyjnych”, co całkowicie przynależy do dialektycznego rysu nowoczesności. Autor *Nowoczesności i tożsamości* pisał wprost, że „międzypersonalna organizacja

347 Tamże, s. 14-15.

348 Tamże, s. 31.

349 Tamże, s. 31.

350 Tamże, s. 32.

czasu i przestrzeni” stanowi źródło podstawowego zaufania, niezbędnego do życia w świecie późnej nowoczesności³⁵¹.

Rozważając czasoprzestrzeń greckiej powieści przygodowej, Bachtin wydobywał szereg motywów czasoprzestrzennych, z motywem spotkania na czele, składających się na schemat fabularny takiej powieści, a także wielu innych gatunków literackich. Tego rodzaju motywy pojawiają się, zdaniem rosyjskiego badacza, również w innych dziedzinach kultury, na przykład w mitologii, religii, filozofii, a także w praktykach tworzących rzeczywistość społeczną, o czym uczony pisał następująco:

W instytucjach organizujących życie społeczne i państwowe czasoprzestrzeń spotkania pojawi się nieustannie. Wszystkim znane są przeróżne zorganizowane spotkania społeczne i ich znaczenie. Ważne są spotkania w życiu państwa, przypomnijmy chociażby spotkania dyplomatyczne, zawsze podlegające ścisłym regułom, ustalającym w zależności od rangi gościa i czas, i miejsce, i skład uczestników. Każdy wreszcie rozumie ważność spotkań (niekiedy przesądzających o całym losie człowieka) w życiu jednostki³⁵².

Nieskończone bogactwo społecznych praktyk jest źródłem, z którego systemy myślowe i dzieła literackie czerpią wybrane motywy i przekształcają je we właściwy sobie sposób. Krótko mówiąc, czasoprzestrzenie przedstawiane w literaturze wywodzą się z czasoprzestrzeni rzeczywistych, w których można już zauważyć regularność obecności pewnych motywów³⁵³. W kulturze alternatywnej centralny był motyw „bycia razem”, spotkania, którego rozmaite warianty uspoźniały alternatywną czasoprzestrzeń, konstruowaną przez różne osoby i grupy, na zróżnicowanych obszarach i w rozpiętości czasowej sięgającej trzech dekad. Inne motywy czasoprzestrzenne dotyczą twórczości, walki, a zwłaszcza – wędrówki, ale ich sens jest – z nielicznymi, choć niebłahymi wyjątkami – międzyludzki, interpersonalny, dialogowy. Innymi słowy, czy będzie to hipisowska prywatka w mieszkaniu rodziców, kolportaż „bibuły” w akademiku, strajk studencki połączony z okupacją gmachu uczelni, ludyczny happening na miejskim placu, plenerowy festiwal muzyki rockowej, wernisaż „dzikiej” sztuki w piwnicy bloku, czy też jazda autostopem bez określonego punktu docelowego, sednem wydaje się spotkanie, rozumiane jako sytuacja komunikacyjna oparta na bezpośredniej (rzadziej zapośredniczonej) interakcji symbolicznej, umożliwiającą doświadczenie egzystencjalnej wspólnoty.

Bachtin, którego biorę za symbolicznego patrona tego rozdziału, przenikliwie zauważył, że różnego rodzaju czasoprzestrzenie „mogą zawierać się jedna w drugiej, współistnieć, przeplatać się, następować po sobie, mogą być porównywane, przeciwstawiane lub pozostawać w bardziej

351 Tamże, s. 61.

352 Michaił Bachtin, *Formy czasu...*, s. 295.

353 Tamże, s. 482.

złożonych wzajemnych relacjach”, choć zwykle jedna z nich stanowi dominantę³⁵⁴. Moim zamiarem nie jest nadawanie sztucznej jedności doświadczeniom czasu i przestrzeni, które w kulturze alternatywnej były heterogeniczne i przeciwstawiały się homogenizacjom. Pierwsza część tego rozdziału ma zobrazować wielość praktyk i kontekstów, w jakich była wytwarzana lokalność alternatywnych wspólnot. Druga część dotyczy akcji, szczególnie intensywnego rodzaju działania, występu, zmieniającego na krócej lub dłużej zastaną czasoprzestrzeń. Trzecia część zawiera analizy procesów konstruowania miejsc jako względnie stabilnych, zinstytucjonalizowanych obszarów aktywności. Wreszcie w czwartej, ostatniej, części skupię się na motywie drogi, w którym fizyczna podróż łączyła się z egzystencjalną, a nawet metafizyczną wędrówką oraz z obrazem kultury alternatywnej jako kultury dynamicznej, istniejącej jedynie w ruchu i poprzez ruch.

354 Tamże, s. 480.

LOKALNOŚĆ

Wyjście z bloku

Wspólnotowe formy życia, istotne w kulturze alternatywnej jako przełamywanie poczucia samotności i wyobcowania, rozwijały się w znacznej mierze w mieszkaniach „prywatnych”. Wynikało to z obustronnej niechęci między państwowymi instytucjami i placówkami a buntującą się młodzieżą. Trudno przecenić znaczenie lokalnych domów kultury oraz prowadzonych przez oficjalne organizacje studenckie klubów i galerii dla alternatywnych działań, jednakże aktywność w nich była na ogół obwarowana szeregiem reguł i ograniczeń. Choć właśnie w domach kultury, studenckich klubach i galeriach zespoły punkowe grały próby i koncerty, nowi dzicy tworzyli i prezentowali swoje prace, a niezależne teatry wystawiały przedstawienia, to środowiska alternatywne rzadko kiedy traktowały te miejsca jako w pełni swoje. Wiele działań, szczególnie tych niezgodnych z obowiązującymi regulaminami i przepisami, rozgrywało się w domach, co zresztą wywoływało innego rodzaju konflikty – z rodzicami, rodzeństwem, sąsiadami.

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to zwłaszcza dla niższych warstw społecznych okres dramatycznego braku mieszkań, życia po kilka osób w jednym pokoju, długotrwałego oczekiwania na przydział. Problem mieszkaniowy w Polsce Ludowej był w zasadzie permanentny, a po zmianie ustrojowej tylko się pogłębił. Ogromna fala urbanizacji mierzonej oddawaniem nowych mieszkań od końca lat pięćdziesiątych niemal do końca lat siedemdziesiątych (w punkcie kulminacyjnym w połowie lat siedemdziesiątych oddawano blisko trzysta tysięcy mieszkań rocznie) ledwo zaspokajała rosnące potrzeby. Te ostatnie brały się stąd, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w dorosłość weszło i założyło rodziny pokolenie wyżu demograficznego z pierwszej powojennej dekady. Jeśli doliczyć do tego potężne migracje ze wsi do miast, nietrudno zrozumieć, czemu mimo tak rozwiniętego budownictwa wciąż panowało przeludnienie. Także wyposażenie mieszkania w najbardziej podstawowe sprzęty i meble w wielu przypadkach stanowiło dla lokatorów i lokatorek niełatwe zadanie. Gwałtowny spadek liczby nowych mieszkań rocznie, który zaczął się pod koniec lat siedemdziesiątych, trwał przez całe następne dziesięciolecie. Niedostatek powierzchni mieszkaniowej był dotkliwie odczuwany zwłaszcza przez ludzi wchodzących w dorosłe życie. Odnotowany przez demografów skok wskaźnika rozwodów w latach 1980-1985 był tłumaczony nie nagłym rozpadem więzi małżeńskich, lecz właśnie pragmatyczną taktyką radzenia sobie z problemem mieszkaniowym: zamężnym parom łatwiej było uzyskać mieszkanie, po dostaniu którego mogły się rozwieść³⁵⁵.

355 Posługuję się pojęciem taktyki, przeciwstawiając je kategorii strategii zgodnie z koncepcją Michela de Certeau:

Fakt, że warunki mieszkaniowe w PRL co najmniej do końca lat siedemdziesiątych stopniowo się poprawiały, w pozornie paradoksalny sposób przyczynił się do późniejszego gwałtownego załamania nastrojów społecznych wraz z kryzysem gospodarczym: załamała się nie tylko gospodarka, lecz także runęły wyobrażenia o postępie i spodziewanym dobrobycie. Rzecz jasna nie ma tu mowy o jakimkolwiek prostym stosunku przyczynowo-skutkowym, jednakże trudno nie wiązać wzrastającej radykalizacji kolejnych roczników młodzieży ze sprzężeniem między kryzysem gospodarczym, który nastąpił zaraz po rozbudzeniu tendencji konsumpcjonistycznych w latach siedemdziesiątych, a upadkiem narracji modernizacyjnej, która wcześniej umożliwiała racjonalizację ponoszonych wyrzeczeń. Ludzie urodzeni w latach sześćdziesiątych dorastali w relatywnie bardziej komfortowych warunkach niż starsze pokolenia, ale swoją rzeczywistość odczuwali nieraz jako ubogą i ponurą.

Powyższe uogólnione stwierdzenia stanowią jedynie wstępne rozpoznania; klucz do zrozumienia przemian doświadczanej rzeczywistości widzę w relacjach konkretnych ludzi i do nich chciałbym się teraz odwołać. Na początek zacytuję fragment wspomnień Juliana Zydorka, działacza Międzyzakładowej Rady NSZZ „Solidarność”. Urodzony w 1952 roku Zydorek do siedemnastego roku życia mieszkał wraz z rodziną w poniemieckich barakach na poznańskim Świerczewie, które nazywał „gettem dla pracowników Cegielskiego” (jego ojciec był ślusarzem w tym zakładzie)³⁵⁶. Tak wyglądało, oczami Zydorka, życie w tym „getcie”:

W naszym baraku na Świerczewie mieszkało sześć rodzin. Takie były tylko dwa baraki. Natomiast w pozostałych mieszkało po dwanaście. Mieszkanie składało się z: małego korytarzyka, po czym był nieco większy korytarzyk, z tego większego były wejścia do kuchni, do pokoju i do dwóch pomieszczeń jakby gospodarczych. Jedno myśmy nazywali skrytką. To mogło mieć wymiary półtora na półtora metra. Drugie nazywaliśmy łazienką, bo było niejako przygotowane pod łazienkę, z tym że nigdy nie zostało podłączone do kanalizacji. To było gdzieś półtora metra na dwa. W tej niby-łazience pod podłogą była piwnica. Kuchnia też nieduża. Meble skromne: kredens, stół i krzesła zrobione przez mojego ojca własnoręcznie. W dużym pokoju dość duża szafa, stół, łóżeczko dziecięce, łóżko – matrymonialka taka podwójna, nad nią wisiał obraz przedstawiający świętego Józefa robotnika, i jeszcze był tapczan. Rodzice spali na jednym łóżku, na drugim dwie siostry, na tapczanie spałem ja z siostrą i w tym łóżeczku mój kuzyn. To musiało być uciążliwe, bo przecież tam nie było się gdzie ruszyć. Ubikacja mieściła się na końcu baraku, wchodziło się do niej z zewnątrz. Ta ubikacja to był sedes taki, że można było spojrzeć

strategia to osadzona we własnym miejscu racjonalność podmiotu władzy, natomiast taktyka nie ma swojej bazy, związana jest z szukaniem sposobności wykorzystania miejsca innego. Strategie łączą się z przebiegającą w ustalonym miejscu produkcją, taktyki – z konsumpcją o zmiennych lokalizacjach. Pierwsze panują poprzez porządek przestrzenny, drugie swoich przewag szukają w czasowych użyciach (Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. XLII).

356 Julian Zydorek, *Nauczyciele w szkole podstawowej starali się nam dużo powiedzieć, nie mówiąc nic*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 34.

i zobaczyć, co jest na dole. Niestety wodę trzeba było tam zabrać ze sobą z mieszkania. Pralki też nie mieliśmy. Prało się ręcznie na tak zwanej tarce. Nie zapomnę mojej matki na tej tarce piorącej³⁵⁷.

W powyższej relacji rzucają się w oczy trzy elementy: zatłoczenie powierzchni mieszkaniowej, jej bardzo niski standard i zaradność lokatorów. Tłok w mieszkaniu i pomysłowość jego użytkowników pojawiają się także we wspomnieniach o rok młodszego Grzegorza Gaudena, działacza kulturalnego Socjalistycznego Zrzeszenia Studentów Polskich, a następnie „Solidarności”. W jego wypowiedzi efekty indywidualnej pomysłowości i zaradności w gospodarce niedoboru okazują się komiczne:

Moja mama nie pracowała, myśmy mieszkali (trzech braci, ojciec, matka i jeszcze babcia się wprowadziła) na 35 metrach kwadratowych na Starym Rynku w Poznaniu. W małej kuchni bez okna mój ojciec prowadził nielegalną produkcję. Robił obcasy do damskich butów, metalowo-drewniane. Sam odlewał to wszystko, szlifował, wiercił, polerował. Skonstruował też kilka inkubatorów do wylęgu kurcząt. I żeby być pewnym, że działają, stawiał czterysta jajek, z czego się wylęgało w tym mieszkaniu na przykład 250 kurcząt³⁵⁸.

Urodzony w 1959 roku Andrzej Maszewski, wydawca drugoobiegowego czasopisma „Veto”, mieszkanie dzielone z licznymi lokatorami kwaterunkowymi wspominał z sentymentem. O współlokatorach mówił: „Prości ludzie, niektórzy bardzo piękni, niektórzy trochę mniej, ale jakoś sobie razem współżyliśmy i jako dziecko w ogóle nie miałem poczucia krzywdy, że to tutaj – moje, a ktoś mi mieszka na moim”³⁵⁹. A mieszkańców jednorodzinnej rodziny było sporo – w szczytowym momencie podobno aż dwadzieścia sześć osób. Opowieść snutą przez Maszewskiego wypełnia sielankowa atmosfera szczęśliwego dzieciństwa i życia rodzinnego w zatłoczonym budynku. Dzielnie z innymi lokatorami kuchni i łazienki nie przeszkadzało w kultywowaniu obyczajów typowej inteligenckiej rodziny nuklearnej:

I to nie było zakłamanie, bo oni [ojciec i matka – przyp. X.S.] siebie lubili, lubili swoje głowy, wymianę myśli. Siedzieli z nami podczas posiłków. Jedliśmy obiad, kiedy ojciec wracał z pracy, a potem była długa kolacja. Każdy miał swoje miejsce przy okrągłym stole, gdzie mama siedzi najbliżej kuchni, bo najczęściej do niej biega. Ja siedzę naprzeciwko brata, a rodzice naprzeciwko siebie. Przy tym stole ilość rozważań, myśli, analiz o tym, co się dzieje na świecie, o życiu, o ich pracy i naszej szkole – to było coś niesamowitego zupełnie, niezwykle kształtujące, piękne i ciekawe³⁶⁰.

357 Tamże, s. 35.

358 Grzegorz Gauden, *Mój ojciec mi kazał na krzyż przysięgać, że nie wstąpię do partii komunistycznej*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 40.

359 Andrzej Maszewski, *Mój ojciec był naprawdę, tak wewnętrznie, zadeklarowanym socjalistą*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 77.

360 Tamże, s. 80.

Trzeba jednak zaznaczyć, że moment wcześniej Maszewski mówił o trudnych warunkach bytowych, wskutek których kolejni lokatorzy, gdy tylko mieli taką możliwość, przeprowadzali się do mieszkań w bloku – ta informacja lekko podważa sentymentalny obraz.

Lokatorzy domu Maszewskiego „uciekali” w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do bloków – nowego i „nowoczesnego” budownictwa mieszkalnego. Podobnie postąpili rodzice Zygmunta Staszczyka – w 1967 roku przeprowadzili się z zatłoczonego domu dziadków na częstochowskim Zawodziu do własnego mieszkania w bloku na Rakowie. „Muniek”, przyszły lider zespołu T.Love, miał wtedy cztery lata; dzieciństwo i okres dojrzewania przeżywał już w bloku³⁶¹. Wielu urodzonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych uczestników kultury alternatywnej należało do części społeczeństwa, która swoje dzieciństwo i dojrzewanie przeżywała w blokach – budynkach, których wcześniej było bardzo niewiele. Doświadczenia dzieciństwa i młodości w blokach były często zupełnie inne niż w kamienicach czy domach jednorodzinnych. Mimo wyodrębnienia w blokowych mieszkaniach oddzielnych pokoi dla dzieci i rodziców, lub wręcz dla każdego członka rodziny z osobna, oraz maksymalnego sfunkcjonalizowania dostępnej powierzchni dla potrzeb rodziny nuklearnej w oczach nowego pokolenia blok stał się metaforą braku prywatności i domowości. Ten brak odczuwany w nowych mieszkaniach w blokach kontrastuje z nostalgiczną atmosferą zażyłości więzi sąsiedzkich i intymności więzi rodzinnych, obecną we wspomnieniach z zatłoczonych i ubogich domów lat pięćdziesiątych, czasem prowizorycznych jak baraki, a czasem dzielonych z przymusowymi współlokatorami. Zamiast domowego rozgardiaszu i zgiełku wielu niekoniecznie bliskich sobie osób żyjących na małej powierzchni pojawia się nudna, zmechanizowana rutyna życia na blokowisku, na którym każdy zdaje się obcy i podejrzliwy wobec innych.

Na pierwszej płycie Brygady Kryzys, wydanej w 1982 roku pod tytułem *Brygada Kryzys*, znalazła się piosenka *Radioaktywny blok*. Powtarzany trzykrotnie w szybkim tempie tekst piosenki autorstwa lidera grupy Tomasza Lipińskiego brzmi:

Beton, beton
Dom, dom
Winda, dom
Dom, beton
Ściana, beton
Beton, dom
Sklep, beton
Praca, dom
Radioaktywny blok!³⁶²

361 Zygmunt Staszczyk, *Muniek*, rozm. przepr. Grzegorz Brzozowicz, Czerwone i Czarne, Warszawa 2011, s. 10-11.

362 Tomasz Lipiński, *Radioaktywny blok*, [w:] *Brygada Kryzys, Brygada Kryzys*, Tonpress, 1982.

Beton, winda, ściana – w radioaktywnym bloku nie ma nic ludzkiego, nic, co wzbudzałoby pozytywne skojarzenia, stwarzało atmosferę intymności, skłaniało do zadomowienia się. Przeciwnie, wykrzykiwane przez Lipińskiego słowo „dom” między „betonem” a „ścianą” samo staje się zimną, pustą formą, jednym z elementów konstrukcyjnych budynku. „Praca”, po której trafia się do tego „domu” w „radioaktywnym bloku”, również konotuje raczej masową produkcję i towarzyszącą jej alienację niż rozwijającą i twórczą samorealizację. „Mieszkam w bardzo długim bloku” – pisał w piosence *Pryszcze* Krzysztof „Grabaż” Grabowski, urodzony w 1965 roku lider punkowej Pidżamy Porno. W tekście pisanym na przełomie 1999 i 2000 roku blok nadal jasno wskazywał na doświadczenie wyobcowania i brak zrozumienia („samotność gorsza niż więzienie”)³⁶³. Oczywiście takie asocjacje mieszkania w bloku nie pojawiły się po raz pierwszy w punkowych piosenkach – łatwo je znaleźć w twórczości Stanisława Barańczaka czy Mirona Białoszewskiego, jak również – w prześmiewczym tonie – w popularnych komediach filmowych Stanisława Barei, z których młodzież czerpała anegdoty i porzekadła. Niemniej w kulturze alternatywnej asocjacje te uległy upowszechnieniu i dramatyzacji.

Swoją „nie do końca prawdziwą” autobiografię *To zupełnie nieprawdopodobne* „Kelner”, czyli Paweł Rozwadowski, lider punkowych zespołów Fornit, Dexapolcort i Deuter, a także współtwórca grup Izrael oraz Max i Kelner, zaczynał właśnie od opisu codzienności w „dziesięciopiętrowym, gazobetonowym bloku na Sadybie”, z którego muzyk kiedyś wyszedł, by już nigdy nie wrócić. W ten sposób historia jednej z czołowych postaci warszawskiego środowiska punkowego została zmetaforyzowana jako historia wyjścia z bloku. Dla urodzonego w 1955 roku Lipińskiego blok był obcością wyłaniającą się na jego oczach; siedem lat młodszy Rozwadowski traktował rzeczywistość blokowisk jako zastaną. W doświadczeniu „Kelnera” mieszkanie w bloku jest otwarte i transparentne, przepływają przez nie dźwięki, widoki, zapachy. Zwłaszcza „mnożące się w postępie geometrycznym” odgłosy odbierają poczucie prywatności:

Szurania, ciurkania, rurania, klozetowania, smarkania, charkania... Motor auta. Pierwsza winda. Buczenie maszynowni, potem kroki. Na klatce schodowej, koło wind, przed blokiem. Znów motor zawarczał. Drugi, trzeci, czwarty... nie liczę. Ruszyli! Do biur, do fabryk, sklepów, zakładów, warsztatów, własnych interesów. Drzwi naprzeciwko. Sąsiad wychodzi do pracy, znaczy już siódma. Siódma trzydzieści wychodzi jego żona. Bezimienni, nie mają wizytówki na drzwiach. Piętnaście lat naprzeciw siebie, drzwi w drzwi³⁶⁴.

Rekonstrukcja porannego ożywienia w bloku odbywała się na podstawie wrażeń akustycznych – bohater cały czas leży w łóżku, nie rusza się, aktywnie chłonie i rozpoznaje

363 Krzysztof „Grabaż” Grabowski, *Pryszcze*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 85.

364 Paweł Rozwadowski, *To zupełnie nieprawdopodobne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 7.

wszelkie docierające doń bodźce dźwiękowe. Dopiero gdy wstanie, zostaną uruchomione zmysły wzroku i zapachu – i potwierdzą obraz budowany na podstawie blokowej audiosfery:

W kuchni za oknem to samo. Blok sąsiedni, sąsiednie bloki sąsiedniego, asfaltowe, latem rozpuszczalne alejki, ledwodrzewka. Pada deszczyk. Otwieram okno. Zapach mokrego asfaltu i psich gównien uderza w nos³⁶⁵.

Wyjrzenie przez okno nasunęło narratorowi myśl, że „są też tacy, którzy nic innego nie robią, tylko obserwują”³⁶⁶, by zdobyć jak najwięcej informacji, które można wykorzystać w budowaniu swojej pozycji w blokowej hierarchii, w sąsiedzkich intrygach i animozjach. Nie trzeba zresztą specjalnie obserwować:

O sąsiadach z góry i zza ścian sporo można się dowiedzieć na podstawie dźwięków, idealnie słyszalnych z ich mieszkań. Ten z naprzeciwka, skromny szaraczek, czasem napierdala żonę, zresztą dwa razy większą od siebie. Napierdala fachowo, można powiedzieć, systematycznie leje. Sąsiedzi nade mną mają małe dziecko i uczą je sikać na nocniku, bo baba wrzeszczy: „będziesz sikał, cholero jasna, czy nie...?!”. Całe dnie dzieciak spędza w chodziku na kółkach, których turkot przemierza „duży” pokój z jednego końca w drugi. Za ścianą staruszka „gumowe ucho”, ale przyznam, że z klasą... puka ze swojego okna w moje szczotką, niebezpiecznie się przy tym wychylając, i donosi, że „...miła ta młodzież, tylko oni wszyscy strasznie kaszlą, a potem się śmieją...”. Robię herbatkę i idę do pokoju³⁶⁷.

Posępnego obrazu życia w bloku dopełnia spojrzenie na osiedle „Kelnera”:

Jeszcze długo po wybudowaniu i zasiedleniu bloków na Sadybie ich otoczenie przypomina pole po przejściu frontu albo tzw. krajobraz księżycowy. Zero drzew, jakieś chwasty, gliniasta ziemia, w lecie pylące klepisko, po deszczach zamieniające się w grząskie błoto. Ludzie kładą z desek i z tego co pod ręką kładki przez te błota, żeby dojść do klatek schodowych. Czuję, że chcę się wyrwać, walczyć z tym widokiem i marazmem³⁶⁸.

Opis blokowej rzeczywistości Rozwadowski zawarł w skondensowanej formie w piosence *Nie ma ciszy w bloku*, którą w 1987 roku nagrał wraz z zespołem Deuter. Płyta nosząca tytuł *1987*, a wydana rok później, na której znalazł się ten utwór, była jak na tamte czasy niezwykle muzyczną mieszanką rocka, funku i soulu, a „Kelner” w *Nie ma ciszy w bloku* nie śpiewał, lecz rapował. Stylistyka w połączeniu z koncentracją na codzienności mieszkania w bloku nie zyskała wówczas niemal żadnego zainteresowania, choć z dzisiejszego punktu widzenia była niezwykle nowatorska i zapowiadała o około dziesięć lat późniejsze hip-hopowe narracje o życiu na blokowiskach.

365 Tamże, s. 7-8.

366 Tamże, s. 8.

367 Tamże, s. 8.

368 Tamże, s. 12.

Wspólnota i oddzielenie

„Spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzielaniu” – pisał Guy Debord w *Spółeczeństwie spektaklu*³⁶⁹. Mieszkanie w bloku wydaje się idealnym przykładem takiego alienującego oddzielenia, „alfy i omegi spektaklu”³⁷⁰. Jeśli „sukces oddzielonej produkcji – produkującej oddzielenie – powoduje, że w regionach najbardziej rozwiniętych na plan pierwszy wysuwa się czas wolny, bezczynność”³⁷¹, to własne, osobne mieszkanie i zgromadzone w nim produkty – przedmioty konsumpcji – byłyby tylko narzędziami, za pomocą których spektakl ustanawia warunki odosobnienia. W przymusowo dzielonych z kwaterunkowymi lokatorami domach było coś ze wspólnotowości grupy pierwotnej i solidarności spajającej żyjącą na małym obszarze zbiorowość w społeczność mieszkańców. Trudne warunki lokalowe wczesnej PRL, wymuszające zgromadzenie dużej liczby nie zawsze bliskich sobie ludzi na stosunkowo niewielkiej powierzchni i w dość prowizorycznych warunkach, stwarzały wzór bliski do opisanego przez Witolda Rybczyńskiego modelu domu średniowiecznego. W domu średniowiecznym bez ustanku się poruszano, pracowano, jedzono, załatwiano interesy, bawiono się; podział na części oficjalną i nieoficjalną nie istniał, a goście, gospodarze, przyjaciele, pracownicy i służba mieszała się ze sobą. Dychotomie prywatne : publiczne, intymne : społeczne, rodzina : służba, praca : odpoczynek i tym podobne w średniowiecznym domu funkcjonowały niezbyt sprawnie albo w ogóle jeszcze się nie wykształciły³⁷². Analogia między domami w średniowieczu a w pierwszych dekadach PRL byłaby karkołomna, niemniej sytuacja mieszkaniowa w Polsce lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych wymuszała zawieszenie wymienionych dychotomii i bardziej wspólnotowe formy zamieszkiwania. Problemy ekonomiczno-maturalne przy jednoczesnym przetasowaniu klas społecznych w powojennej Polsce wymusiły zahamowanie procesów sublimacji afektów oraz regulacji i normatywizacji domowych obyczajów. Proces cywilizacji – powiadał Norbert Elias – „polega na zmianie, na ewolucji zachowań i odczuć ludzi, postępującej w określonym kierunku”³⁷³. Utrudnienie czy wręcz uniemożliwienie kultywowania subtelnych manier, utrzymywania czystości i higieny siebie i najbliższego otoczenia z pewnością skutkowało poczuciem dyskomfortu, frustracją i agresją; sentymentalnych tonów w niektórych wspomnieniach z dzieciństwa nie można brać za realistyczne oddanie stanu faktycznego. Z drugiej strony trzeba pamiętać, że w nowo

369 Guy Debord, dz. cyt., s. 43.

370 Tamże, s. 40.

371 Tamże, s. 41-42.

372 Witold Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, przeł. Krystyna Husarska, Wydawnictwo Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, Gdańsk, Warszawa 1996, s. 34-36.

373 Norbert Elias, *O procesie cywilizacji*, przeł. Tadeusz Zabłudowski i Kamil Markiewicz, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2011, s. 495.

budowanych mieszkaniach w blokach osiedlała się ludność pochodzenia wiejskiego, dla której nowe warunki oznaczały konieczność podjęcia całkowicie nowego sposobu konstruowania lokalności, co także skutkowało psychicznym dyskomfortem.

O tym, że Eliasowski proces cywilizacji postępował, świadczą właśnie odczucia związane z mieszkaniem w bloku, wyczulenie na dźwięki i zapachy płynące z wyższego piętra lub sąsiedniego lokum. Blok jawi się jako społeczność anomiczna, żyjąca jeszcze razem, nieustannie słyszcząca się przez cienkie stropy i ściany, obserwująca się z okien, lecz już podzielona, wyalienowana i zantagonizowana. A skoro tak, to praktyki społecznej kontroli – nasłuchiwanie, wygląkanie, podglądanie, obgadywanie, komentowanie i tak dalej – byłyby ostatnimi już, wtórnymi czynnikami modelującymi i integrującymi skonfliktowaną blokową społeczność. Z perspektywy początku XXI wieku, uwzględniającej coraz liczniejsze rewizje negatywnych ocen dorobku architektonicznego PRL, szczególnie w porównaniu ze współczesnym komercyjnym budownictwem deweloperskim, można postawić hipotezę, że standardy życia w bloku były nie tyle przyczyną napięć społecznych, ile obiektem przeniesienia i sposobem racjonalizacji uprzednich konfliktów.

W moim przekonaniu podejściem właściwszym od doszukiwania się niedogodności życia w M3 lub M4 jest potraktowanie bloku i mieszkania jako elementów czasoprzestrzeni stwarzanych i wykorzystywanych w działaniu. Wystarczy rzut oka na dokonywanie wyborów muzycznych, które niejednokrotnie wiązały się z przyjęciem pewnego stylu ubioru, wizji świata, słownictwa i zachowania, a także z ingerencjami w semiotykę mieszkania, w szczególności własnego pokoju. Czasami przebiegało to dość bezkonfliktowo, jak w przypadku Staszczyka, który w swoim pokoju między proporczykami z herbami miast – niekontrowersyjnym elementem wystroju – umieścił wycięte z oficjalnej prasy młodzieżowej zdjęcia ulubionych muzyków: Marca Bolana i Boba Dylana, a nieco później – plakat własnego zespołu. Często jednak tego typu zmiany były przedmiotem konfliktu między grupą rodzinną, w której hierarchii najwyższe pozycje władzy i autorytetu zajmowali rodzice, a grupą rówieśniczą lub wspólnotą fanów danego zespołu czy gatunku muzycznego, z którą zaczynały identyfikować się nastolatki. Dla Rozwadowskiego punkowe samookreślenie przebiegło momentalnie i znalazło wyraz w całkowitej przemianie własnego pokoju:

Odkąd zobaczyłem i dowiedziałem się o istnieniu punk rockersów z The Clash i Sex Pistols, na lekcji niemieckiego z przyniesionego przez kogoś w celach dydaktycznych pisma „Bravo”, zrozumiałem, że nie będę już taki jak przedtem. W swoim pokoju zmieniłem wszystko. Rozebrałem łóżko, zostawiając sam materac, przestawiłem meble, tak by mieć zasłonięty kącik. Mama nie jest w stanie tego zaakceptować,

więc kiedy wychodzę z domu, ona składa łóżko i przestawia meble, tak jak było wcześniej, czyli tak jak je kazała ustawić, kiedy się wprowadzaliśmy³⁷⁴.

Bezpośrednie otoczenie w świecie nowoczesnym przestało być – jak twierdził Giddens – „wymiar doświadczenia i nie zapewnia poczucia bezpiecznej swojskości”, typowego – wedle tego autora – dla kultur tradycyjnych³⁷⁵. Zamiast tego działania w przestrzeni zostały związane z planowaną przyszłością i wpisane w projekty tożsamościowe. Dlatego praktyki takie jak wieszanie zdjęć i plakatów, ustawianie mebli, kolekcjonowanie puszek po piwie i paczek po papierosach, nagrywanie audycji radiowych na magnetofon, słuchanie muzyki z kolegami, przebieranie się i malowanie były czasoprzestrzenne w dwójnasób. Nie tylko – co dość oczywiste – odbywały się w określonej przestrzeni i trwały pewien odcinek czasu. Przede wszystkim stwarzały tę czasoprzestrzeń, wpisywały ją w osobny, wyróżniony porządek symboliczny. W ten sposób oddzielały ją od roztaczającej się wokół czasoprzestrzeni zastanej, która w efekcie stawała się obca, ulegała nagłemu oddaleniu, traciła swoją materialną konkretność, przybierała cechy mirażu. Jej funkcjonalna racjonalność przestawała być istotna, gdy nagle okazywała się sztuczna, fałszywa, zakłamana, a w najlepszym razie – nierezonująca z subiektywnym odczuwaniem świata. W ten sposób własny pokój stawał się nośnikiem więzi z rozproszoną wspólnotą (na przykład fanów Sex Pistols), a jednocześnie wspólnota konstituowała się w czasoprzestrzennym, ontologicznym centrum świata – we własnym pokoju. Ułatwiała to postępująca mediatyzacja doświadczenia rzeczywistości: w domach coraz częściej spotykano telefony i telewizory, nie mówiąc już o gazecie, radioodbiorniku czy magnetofonie, kluczowych przekąźnikach wspólnotowości.

Przykładam tak dużą wagę do kontekstów mieszkaniowych, ponieważ jeśli wyjście z bloku potraktować jako metaforę początku kultury alternatywnej, to celem tego wyjścia bynajmniej nie był powrót do tradycyjnych wzorów postaw, norm moralnych i obyczajowości (choć zdarzały się próby takiego powrotu), zdekomponowanych przez procesy modernizacyjne. Chodziło raczej o wynalezienie nowego rodzaju wspólnotowości, opartego na uniwersalnych wartościach, otwartego i odpowiadającego na faktyczne potrzeby. Cechą charakterystyczną wielu konkretyzacji tej wspólnotowości był zwrot ku lokalności, często łączony z pragnieniem odnowienia bezpośrednich, personalnych relacji międzyludzkich. Lokalność tę wytwarzano jednak w zupełnie nietradycyjnych formach; była ona raczej emocjonalnym kontekstem życia społecznego, jego szczególną atmosferą, nie zaś związkiem z danym terytorium. Praktyki, w których lokalność (oraz jej czas i przestrzeń) była konstruowana, to chociażby kolekcjonowanie puszek po piwie w pokoju, głośne słuchanie muzyki, domowa impreza, wyjście na koncert, chałupnicze drukowanie fan zinów

374 Tamże, s. 14.

375 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 198.

– wszystkie te działania, często bliskie rytuałom przejścia, wiązały rozproszoną, anomiczną czy wręcz wirtualną wspólnotę z obszarem (mieszkania, ulicy, osiedla), a jednocześnie stwarzały lokalne konteksty, w których mogło rozgrywać się życie społeczne, nawet jeśli musiało zostać zapośredniczone przez media. Takie rozumienie wytwarzania lokalności rozwinę w dalszych partiach rozdziału.

Prywatne jest publiczne

Medialne zapośredniczenia lokalności (na falach radiowych, w zinach i kasetach), przypadki uwspólnionej własności i krążenia przedmiotów między lokatorami każą postawić w tym miejscu pytanie o adekwatność wymienionej nieco wyżej opozycji publiczne : prywatne. W przypadku zagadnienia lokalności i lokalizacji znaczenie tej opozycji jest niebagatelne, ponieważ wyznacza ona linię podziału między wnętrzem a zewnątrz, wydziela dane gospodarstwo domowe jako autonomiczną jednostkę w układzie zależności społeczno-ekonomicznych. Dychotomia publiczne : prywatne sugeruje również przeciwstawienie nieoficjalności, intymności i domowości relacji rodzinnych oficjalnym, chłodnym i rzeczowym stosunkom politycznym czy obywatelskim. A zatem dochodzi tutaj do nałożenia na siebie rozróżnienia między własnym gospodarstwem a wspólnotą polityczną oraz między intymnością nieoficjalnych więzi a dystansem oficjalnych umów. Prywatność jako autonomiczna sfera władzy posiadania i gospodarowania jest w myśli liberalnej zapleczem, które umożliwia wolnym obywatelom wchodzenie w związki publiczne, te zaś, konstytuując wspólnotę polityczną, stanowią rękojmię prywatnych wolności i czerpanych z nich korzyści. W tym sprzężeniu zwrotnym uwidacznia się ideologiczny charakter omawianej pary pojęć. Mniej więcej takie rozróżnienie sfery publicznej (politycznej) i prywatnej (całkowicie niezależnej, jednostkowej) pojawia się już w *Zasadach polityki*, dziele Benjamina Constanta z 1806 roku³⁷⁶. W tym punkcie zawieszam tę roboczą rekonstrukcję, której rozwinięcie wymagałoby osobnej pracy z zakresu historii idei.

Mimo swojej dyskusyjności dychotomia publicznego i prywatnego wiele razy służyła jako narzędzie porządkowania typologii rozmaitych miejsc i przestrzeni, dostarczając prostego i eleganckiego schematu interpretacyjnego. W najprostszej, powszechnej wersji podział ten był dokonywany na podstawie rozmaicie rozumianej własności (lub posiadania) danego obiektu. W przypadku kultury alternatywnej takie rozgraniczenie byłoby arbitralne i nieuzasadnione. Po jednej stronie znalazłyby się „prywatne” domy i mieszkania, w których spotykano się, bawiono,

³⁷⁶ Benjamin Constant, *Zasady polityki*, przeł. Anastazja Dwulit, Fundacja Res Publica im. Henryka Krzeczowskiego, Warszawa 2008.

rozmawiano, drukowano ziny, planowano happeningi czy prowadzono nieoficjalne pracownie malarskie, po drugiej zaś – otwarte na kulturę alternatywną domy kultury, galerie, kluby, w których w zasadzie robiono to samo, choć zwykle na nieco większą skalę i za pomocą bardziej profesjonalnych środków. Podział na publiczne i prywatne w swoim potocznym, najczęstszym rozumieniu zamazuje różnorodność znaczeń, funkcji i powiązań praktyk czasoprzestrzennych. Niektórzy autorzy, pragnąc osłabić dualizm publiczne : prywatne, wprowadzali kategorię półpublicznego i odnosili ją na przykład do studenckich, czyli do pewnego stopnia autonomicznych klubów i galerii. Intencję poszerzenia palety kategorii opisu uważam za w pełni uzasadnioną, jednakże termin półpublicznego wydaje mi się rozwiązaniem pozornym i nieadekwatnym w zestawieniu z wielością i wieloznacznością praktyk społecznych. Zamiast wprowadzać kategorię pośrednią między publiczne a prywatne, wolę pokazać nieodpowiedniość i iluzoryczność członów wyjściowych.

Niewiele mniej problematyczne okazuje się zastosowanie rozważanej pary pojęć zgodnie z ich głębszym sensem, obecnym w naukach społecznych, a więc podziałem rzeczywistości społecznej na sferę publiczną, w której konstytuuje się wspólnota polityczna, i prywatną, domenę wolności indywidualnej. Giddens w ślad za Richardem Sennettem następująco rekonstruował genealogię nowoczesnej prywatności i publiczności:

Pojęcie sfery publicznej wzięło się z nowego poczucia wspólnej własności i dóbr, podczas gdy pojęcie sfery prywatnej znalazło po raz pierwszy zastosowanie w odniesieniu do przywilejów warstwy panującej. Do XVIII wieku określenia te nabrały znaczenia, jakie mają dziś. „Strefa publiczna” została utożsamiona z elektoratem w sensie „publiki” oraz z wystawionymi na widok publiczny dziedzinami życia i obszarem dobra wspólnego. „Sferą prywatną” stały się natomiast różne od sfery publicznej dziedziny życia³⁷⁷.

Prywatność swoje wyodrębnienie zawdzięcza ponadto, zdaniem Giddensa, podziałowi na dzieciństwo i dorosłość, ponieważ to oddzielone od świata dorosłych dzieciństwo było strefą formowania się prywatności. Socjolog wyróżniał dwa aspekty różnicy między sferą prywatną a publiczną. Pierwszym była różnica między państwem a społeczeństwem obywatelskim, drugim – rozdzielenie rzeczy jawnych i niejawnych. W obu tych aspektach prywatność jest dziełem sfery publicznej, ta zaś bierze się z prywatności³⁷⁸. Jednakże i w jednym, i w drugim wymiarze podział ten okazuje się wątpliwy w obrębie środowisk alternatywnych. Społeczeństwo obywatelskie jako rewers państwa jest charakterystyczne raczej dla liberalnych wizji porządku społecznego niż alternatywno-anarchistycznych, których stosunek do dyskursu „obywatelskości” popularnego w latach dziewięćdziesiątych był raczej krytyczny. Demaskatorskie zapędy grup i ruchów alternatywnych ku odsłanianiu tego, co ukryte w instytucjach państwowych, w biznesie

377 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 205.

378 Tamże, s. 207.

i w środowiskach nieformalnych (na przykład neofaszystowskich), podważały z kolei arbitralność opozycji jawności i niejawności.

W przypadku kultury alternatywnej, której uczestnicy często, choć nie zawsze, sytuowali się poza głównymi osiami politycznych sporów, przez co spotykali się z zarzutami już to eskapizmu, już to niedojrzałości, już to awanturnictwa, trudno powiedzieć, które działania należałoby interpretować jako publiczne zaangażowanie, które natomiast – uznać za prywatne partykularyzmy. *Explicite* pisał o tym jeden z czołowych przedstawicieli anarchistycznego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego Janusz Waluszko:

Nie da się rozdzielić naszego życia prywatnego od „roboty”. Idzie nie tylko o życie wg głoszonych zasad, ale i fakt, że nie wiadomo gdzie się kończy jedno, a zaczyna drugie: czy np. spacery moje, „Jacoba” i „Edwina” po górach oraz rozmowy o duszy, których efektem są artykuły i ideiki ruchu, są jeszcze „prywatne”, czy już „organizacyjne”? I czyje prywatne czy publiczne życie zapisać na konto działalności RSA?³⁷⁹

Kultura alternatywna nie tylko niosła wyobrażenie innych form wspólnotowości, lecz także poprzez praktyki stale stwarzała inną wspólnotę, podważającą sensowność binarnej opozycji sfery publicznej i prywatnej. Nieprecyzyjność i wieloznaczność historycznego podziału na publiczne i prywatne wskazywał już Jürgen Habermas:

Mianem „publiczne” nazywamy imprezy, które – w przeciwieństwie do zamkniętych wydarzeń towarzyskich – są ogólnie dostępne, podobnie mówimy o placach publicznych czy budynkach publicznych. Ale mówiąc o „budynkach publicznych” mamy już na myśli coś więcej niż tylko ich powszechną dostępność; muszą być one nie tylko otwarte dla kontaktów publicznych; jako że mieszczą się w nich instytucje państwowe, są to budynki „publiczne” jako takie. Państwo jest „władzą publiczną”. Atrybut ów państwo zawdzięcza temu, że jego zadaniem jest troska o publiczne, wspólne dobro wszystkich podmiotów wspólnego prawa [*Rechtsgenossen*]. – Inne z kolei znaczenie ma to słowo wówczas, gdy mowa jest, dajmy na to, o „powitaniu publicznym”; w takich okolicznościach uzewnętrznia się moc reprezentacji, która w swoim „wymiarze publicznym” zawiera pierwiastek publicznego uznania. I znowu akcent znaczeniowy się zmienia, kiedy mówimy, że ktoś wyrobił sobie publicznie znane nazwisko; publiczny charakter reputacji czy wręcz sławy jest rodem z innych epok niż epoka „dobrego towarzystwa”³⁸⁰.

W odniesieniu do późnej PRL można bez wielkiej przesady mówić w kategoriach Habermasowskich o istnieniu reprezentacyjnej sfery publicznej, w której to sferze przywódcy partyni, dzierżący władzę w państwie, reprezentują nie społeczeństwo, lecz właśnie swoją władzę, swój nadzwyczajny status społeczno-polityczny – wobec społeczeństwa. Na rzecz takiej interpretacji świadczą rozbudowane ceremoniały, społecznie skodyfikowane zachowania, pozy

379 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 15.

380 Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. Wanda Lipnik, Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 56.

i gesty, trwałe schematy retoryczne, oczyszczony z potoczności codziennego doświadczenia język, bogata symbolika i emblematyka wieców, pochodów i innych publicznych wystąpień oficjeli. Synonimem publicznego przez długi czas było państwowe, a niekiedy po prostu partyjne (wyjątek w tej regule stanowiły instytucje kościelne, które oferowały namiastkę nie-państwowej sfery publicznej).

Petryfikacja monologowej, „spektakularnej” reprezentacyjnej sfery publicznej PRL wpłynęła (choć oczywiście istniało wiele innych czynników) na zwrot wielu Polek i Polaków w stronę domu, kręgów rodzinnych i koleżeńskich – chociażby podczas urządzanych w mieszkaniach imprez, nie przypadkiem zwanych prywatkami – a w latach osiemdziesiątych ku tak zwanej emigracji wewnętrznej, stanowiącej wówczas dla socjologów znamię szerszego zjawiska wycofania się w sferę prywatną. W niej, rozpoznawanej w pracach, zajęciach, zabawach i przyjemnościach życia codziennego jako tym, co nieobjęte bezpośrednio władzą państwową (choć pośrednio przez nią kształtowane, na przykład poprzez państwowe planowanie przestrzenne i budownictwo lub centralne sterowanie produkcją i cyrkulacją dóbr i usług), formowały się we wzajemnym uścisku nowe działania i nowe myślenie. Praktyki takie jak pożyczanie sobie potrzebnych przedmiotów (choćby szklanki maki), wspólne majsterkowanie i naprawianie zepsutych urządzeń, gromadzenie się w mieszkaniach przy świątecznym stole, uprawianie domowych teatrów i prowadzenie kółek samokształceniowych kładły podwaliny pod nową, obywatelską sferę publiczną. Świadomość możliwości stworzenia sfery publicznej niezależnej od organów państwa i pozostającej poza ich kontrolą rozwijała się na podłożu tego rodzaju praktyk i dzięki nim. Można przypuszczać, że bez tego podłoża drugi obieg pozostałby ideą, tu i ówdzie w rachitycznych formach z trudem wcielaną w życie, a nie – rozległym fenomenem społecznym o licznych funkcjach i instytucjach. Uczestnicy kultury alternatywnej, w większości o kilka lub kilkanaście lat młodszy od twórców drugiego obiegu, zastali więc przynajmniej częściowo ukształtowaną obywatelską sferę publiczną w postaci podziemnych wydawnictw, redakcji, związków i komitetów. Z punktu widzenia wielu z tych osób sfera ta była już skostniała, zamknięta i ekskluzywna, a co najważniejsze – z biegiem lat coraz bardziej podobna do reprezentacyjnej sfery publicznej.

A zatem nie tylko obywatelska sfera publiczna drugiego obiegu była stwarzana w obrębie i na gruncie tego, co pozornie „prywatne”, lecz także sam podział na reprezentacyjną sferę publiczną partii i obywatelską sferę publiczną ugrupowań opozycyjnych był przez gros członków kultury alternatywnej kwestionowany. Działania czasoprzestrzenne tak zwanej „dorosłej” opozycji były wzorem dla młodszych, alternatywnie ukierunkowanych osób, jednak wzór ten był modyfikowany, wprowadzano do niego nowe elementy i wypełniano go nowymi treściami, adekwatnie do własnych doświadczeń i punktów widzenia. Oprócz tego działania alternatywne były

znacznie bardziej efemeryczne, tworzyły raczej dynamiczną konstelację niż relatywnie stabilny, regularny układ, jaki wyłaniał się z praktyk drugiego obiegu. To, co było im wspólne, to traktowanie nominalnie „prywatnych” obiektów – mieszkań, piwnic, garaży i tym podobnych – w sposób przekraczający podział na sfery publiczne i prywatne. Wychodząc z tych założeń, zamierzam prześledzić więziotwórcze, komunikacyjne i tożsamościowe funkcje mieszkań na podstawie czasoprzestrzennych fenomenów życia towarzyskiego i współbiedniactwa oraz typowych dla nich praktyk.

Życie towarzyskie

Wtedy życie toczyło się na tak zwanych prywatkach, które odbywały się zwłaszcza w okresach okołowakacyjnych. Nie było takiego zwyczaju, żeby się wyjeżdżało na wakacje. Nie było ani możliwości, ani pieniędzy. Mieliśmy swój klubik w piwnicy u jednego z moich kolegów i tam żeśmy się spotykali. Albo w mieszkaniu jednego z moich przyjaciół, Antka Wolskiego, robiliśmy prywatki. (...) Brało się pieniądze, kupowało się trochę alkoholu, ściągano się znajome dziewczyny i wystarczyło. Alkoholu nie było zwykle dużo, bo nie było na to pieniędzy. Kupowało się najtańszą wódkę, jakieś pepsy, robiło się z tego „tata z mamą”, i jakoś szło do przodu. Wina raczej nie piliśmy, bo nie było wtedy dobrego. Piwo było dość drogie. Oczywiście tańczenie, rozmowy³⁸¹.

Tak swoje młodzińcze rozrywki zapamiętał Józef Płoskonka, działacz „Solidarności” w Kielcach. Cytowany fragment relacji dotyczy okresu studenckiego, który Płoskonka spędził w rodzinnym Krakowie w latach sześćdziesiątych. W wypowiedzi tej można odnaleźć wiele elementów spędzania czasu wolnego w kulturze młodzieżowej, powszechnych także w następnych dekadach: spotkania w nieformalnym „klubiku” w piwnicy, picie alkoholu, rozmowy, tańce. Jednakże te same z pozoru czynności w obrębie ruchów alternatywnych przybrały nowe formy: pito już inne alkohole i w inny sposób, o czym innym rozmawiano, inne gatunki tańca były w modzie. Zmieniły się też znaczenia przypisywane różnym zachowaniom; bezpretensjonalna zabawa w jednym kontekście była uważana za wyraz buntu przeciwko siermiężnemu systemowi, w innym zaś uznawano ją za wentyl bezpieczeństwa i dowód uległości wobec systemu.

W domowym zaciszu – lub przeciwnie, w domowym zgiełku – działy się rzeczy zdecydowanie wykraczające poza granice domowości. Spotkania towarzyskie i imprezy, nie bez powodu zwane prywatkami, jak również częste i swobodne wspólne spędzanie wolnego czasu na rozmowach, słuchaniu płyt czy wycinaniu szablonów, niosły możliwość bezpośredniego, bliskiego bycia razem. W jego trakcie nie tylko się bawiono, flirtowano i słuchano muzyki; niejednokrotnie

381 Józef Płoskonka, *Wtedy życie toczyło się na tak zwanych prywatkach*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 19.

zdarzenia takie polegały na (nieraz niezaplanowanym) wspólnym tworzeniu sztuki, teatru amatorskiego, piosenek, gazetek, na dyskusjach o literaturze, polityce i społeczeństwie. W takich okolicznościach zawiązywały się typowe dla kultury alternatywnej bliskie więzi i powstawały nieformalne wspólnoty, które później ujawniały się jako grupy twórcze, zespoły muzyczne, redakcje czasopism czy załączki ruchów społecznych. Podobnie w latach sześćdziesiątych działo się w kręgach buntującej się młodzieży na Zachodzie, która programowo odrzucała jakiekolwiek formy organizacji, które wiązałyby się z pośrednictwem, przedstawicielstwem, rozdziałem funkcji jako ograniczeniami twórczej „spontaniczności” i zaprowadzaniem jawnej bądź ukrytej hierarchii statusów. Zapośredniczenie wprowadza dystans przestrzenny – ktoś w jednym miejscu reprezentuje kogoś będącego w innym miejscu – i czasowy – ktoś został delegowany w przeszłości, by wypełnić swoją funkcję w przyszłości. Natomiast bezpośrednie uczestnictwo wszystkich zebranych zachodzi w czasie teraźniejszym. Podkreślała to Aldona Jawłowska w *Drogach kontrkultury*: „Nie kwestionowano wartości zorganizowanego ruchu. Miał to być jednak ruch zorganizowany t e r a z , z punktu widzenia celów bliskich, widocznych dla wszystkich biorących udział w akcji”³⁸². Teraźniejszość stanowi czasowy wymiar „bycia razem”, „bycie razem” zaś, uczestniczenie we wspólnych aktywnościach jest podstawą formułowania ruchu i wyznaczania celów – nie odwrotnie. Jawłowska kontynuowała tę myśl w dalszych zdaniach:

Żołnieniem takiej organizacji było wspólne działanie, ale nie wedle z góry założonych programów, eksperyment społeczny, w którym ważna jest komunikacja między ludźmi, „bycie razem”, efekty zaś tej komunikacji stanowią niespodziankę, wynikającą z sytuacji, z rodzaju porozumienia, wymiany myśli. Ten właśnie rodzaj działania był wyraźnie postulowany zarówno w ruchu młodzieży amerykańskiej, jak i europejskiej. Organizacja nie wyprzedza więc działania, lecz tworzy się wraz z nim. Istotny sens działania tkwi w nim samym i odsłania się wraz z rozwojem akcji³⁸³.

Z powodu tej uprzedniości sytuacji bezpośredniego, międzyludzkiego bycia razem wobec wszelkiego zorganizowanego i celowego działania w odniesieniu do kultury alternatywnej w Polsce niezbędna jest refleksja nad lokalizacją zespołów praktyk tworzących poczucie bycia razem, a więc na przykład prywatek. Roch Sulima uważa, że w badaniach życia towarzyskiego trzeba uwzględniać jego „przestrzenną i czasową lokalizację”, najlepiej wychodząc od „zrytualizowanych form” czasoprzestrzeni tego życia. Rozpoznanie „konkretnych przestrzeni społecznych” powinno poprzedzać namysł nad „tzw. «metafizycznym» planem życia towarzyskiego, nad wtórnymi jego funkcjonalizacjami i mityzacjami”³⁸⁴. „Życie towarzyskie” kultury alternatywnej zwykle pozostawało niezwiązane z tradycyjnymi cyklami (rolniczym, religijnym, rodzinnym), stanowiło

382 Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 18, rozstrzelenie autorki.

383 Tamże, s. 18.

384 Roch Sulima, *Semantyka libacji alkoholowej*, [w:] tegoż, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 93.

zerwanie ich ciągłości lub naruszało codzienny i roczny rytm tradycyjnych form egzystencji. Toczyło się przede wszystkim w czasie wolnym, a był to raczej czas wolny uczniów, studentów i pracowników wolnych zawodów niż osób zatrudnionych na etat: odmienny był zarówno rytm dobowy (rozkład zajęć szkolnych uczniów i studentów lub zawodowych „wolnych strzelców” różnił się od rozkładów pracy urzędnika, robotnika czy gospodyni domowej), jak i roczny (wystarczy wspomnieć o specyficznych „świętach” jak Dzień Dziecka i Dzień Wagarowicza lub całych tygodniach wyłączonych wakacji i ferii).

Nic dziwnego, że praktyki czasu wolnego kultury alternatywnej (prywatki, koncerty, happeningi, kabarety) wchodziły w „kolizje” z działaniami czasu pracy, czasu świętego, czasu rolniczego, a także czasu oficjalnego kalendarza państwowo-administracyjnego. Te „kolizje” były nie do uniknięcia już z prozaicznego powodu niedostatku miejsc przeznaczonych do zabawy i twórczości, a zwłaszcza otwartych na młodych i niepokornych ludzi. W rozmowie, jaką odbyliśmy w 2012 roku, Krzysztof Skiba, niegdyś aktywista Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego i twórca Galerii Działań Maniakalnych, barwnie zobrazował ten stan rzeczy w Łodzi drugiej połowy lat osiemdziesiątych:

Słuchaj, nie było pubów. Teraz wydaje się to dziwne. Nie było pubów studenckich. Pierwsze puby w Polsce, w Łodzi były fatalne, w Warszawie zresztą też. Jedynymi szlachetnymi miejscami były kluby studenckie, chociaż też nie zawsze. Jedynymi miejscami, gdzie coś się działo, były kluby studenckie. Galerie były dla wąskiej grupy, jak Galeria Wschodnia czy Galeria Na Piętrze. Dyskoteki były miejscami, których należało unikać. Bardzo często były to lokale kontrolowane przez ubecję albo takie, do których przychodzili cinkciarze i szemrane towarzystwo. W Łodzi nikt z nas, ze studentów, nie chodził do lokali, które były w centrum miasta, przy Piotrkowskiej. Po pierwsze, dlatego że były dla nas za drogie – nie mieliśmy pieniędzy. Po drugie, dlatego że były szemrane. W tak zwanych nocnych klubach na bramkach stali ubecy albo byli ubecy, byli milicjanci. W hotelach zawsze byli portierzy – to też byli milicjanci. Dorabiali sobie, a jednocześnie stanowili „gumowe ucho”. W klubach takich jak Balbina myśmy mieli swoich bramkarzy, myśmy kontrolowali swoje rzeczy. Spotkania były raczej w mieszkaniach³⁸⁵.

Do prowadzonego przez Skibę klubu Balbina powrócę w następnym rozdziale. Tutaj chcę zwrócić uwagę na specyficzną deprywację przestrzenną, dotyczącą młode osoby, szczególnie te o niekonwencjonalnym stylu bycia, wobec której funkcje ogólnodostępnych obszarów spotkań, zabawy i kreacji przenoszono na domy i mieszkania. Z tego względu podstawowym problemem dla podtrzymywania częstych i intensywnych kontaktów był dla młodych ludzi brak własnych mieszkań. Dwudziestoparolatków nie było na nie stać, rzadko kiedy mogli liczyć na dostanie ich od rodziców. Urodzony w 1949 roku Lech Dymarski, poeta związany z Teatrem Ósmego Dnia oraz działacz „Solidarności”, wspominał:

385 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

Myśmy na ogół nie mieli swoich mieszkań. Jak ktoś był spoza Poznania, to siedział w akademiku, w wieloosobowym pokoju. Długo mieszkano się przy rodzicach, bo nie było środków, żeby wejść w posiadanie własnego lokum czy choćby wynająć pokój³⁸⁶.

Na problem braku własnych mieszkań i związane z tym niedogodności wskazywał też młodszy o piętnaście lat Skiba:

Mało kto miał własne mieszkanie. W mieszkaniach rodziców spotykało się po pokojach. Bywały dziwne spotkania, na przykład idziemy do kogoś, a nie wiemy, jak on się nazywa – znamy tylko pseudonim. Otwiera jego ojciec, mówimy, że jesteśmy do „Kaktusa” czy „Krokodyla”, a ojciec mówi: „Darek, przyszli twoi kumple, którzy nie wiedzą, jak masz na imię”³⁸⁷.

Skiba nawiązywał tutaj do konspiracyjnych zwyczajów trójmiejskich anarchistów, którzy nieraz nie znali prawdziwych imion i nazwisk nawet bliskich kolegów i posługiwali się tylko „ksywami”. Kłopotliwe sytuacje, wynikające z potrzeby korzystania z mieszkań rodziców, zdarzały się często. Widok hipisów, punków bądź innych „obdartusów” we wnętrzu robotniczego lub drobnomieszczańskiego mieszkania, z meblościanką, kolekcją zastawy, popularnymi reprodukcjami dziewiętnastowiecznego polskiego malarstwa, zbiorem dewocjonaliów i wersalką musiał budzić poczucie niedopasowania bohaterów i tła zdarzeń, rozładowywane śmiechem. Konieczność posługiwania się przedmiotami z tego tła (na przykład kurtuazyjnego napicia się herbaty przy stole z rodzicami) czy respektowania panujących w domu zasad (choćby zdjęcia butów przy wejściu albo zachowania ciszy nocnej) była źródłem dalszych efektów komicznych i przedmiotem niezliczonych anegdot, w których rozluźniający śmiech pomagał zmniejszyć napięcie koegzystencji w niekomfortowych warunkach. Tak Skiba obrazował różnicę między typami mieszkań:

Wiesz, jak wtedy ludzie mieli urządzone mieszkania: jakieś żalosne tapety, słomki, boazerie, tak mieszczańsko albo biednie. Jak ktoś miał w domu ładnie albo bogato, to wiadomo było, że to partyjny albo ubek. Czasem, że marynarz. Z kolei domy niektórych działaczy opozycyjnych były konserwatywne: rzeczy odziedziczone po jakichś ciotkach, stare kredensy, Piłsudski gdzieś wisiał – tak wyglądały na przykład domy RMP-owców. Piłsudski, Dmowski, szabla. Wyglądało to trochę kiczowato, ale wiadomo było, że jest tu patriotyczna rodzina. Natomiast domy robotnicze wyglądały przeciętnie. W mieszkaniu Sajnóga widać było, że to jest anarchia, że tu trwa rewolucja. To mieszkanie było tak designerskie, artystyczne, nie przez jakieś supermeble, tylko ściany pomalowane na dziwne kolory, na przykład łazienka była pomalowana na niebiesko, z dziwnymi napisami. To naprawdę było miejsce spotkań³⁸⁸.

Chcę podkreślić zawarty w słowach Skiby stopień odmienności kawalerki lidera Totartu Zbigniewa Sajnóga od domów mieszczańskich, patriotycznych albo robotniczych.

386 Lech Dymarski, *Ponieważ to był socjalizm, to konstruowanie swojej przyszłości nie było w modzie*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 111.

387 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

388 Tamże.

W stanie niedostatecznej liczby mieszkań nawet ślub, jako prawny i symboliczny akt założenia nowej rodziny, nie był równoznaczny z fizycznym zamieszkaniem w nowym lokum. Tłumaczka Iwona Burszta-Kubiak bezpośrednio po ślubie w 1978 roku mieszkała z mężem u jego rodziców. Kupno własnego mieszkania jawi się w jej słowach jako wyjątkowy spłot korzystnych okoliczności:

Potem dostałam dyplom z wyróżnieniem i dzięki temu po dwóch latach mieliśmy mieszkanie. Bo to tak było: żeby dostać mieszkanie, jedna osoba powinna mieć i książeczkę mieszkaniową, i dyplom z wyróżnieniem. Ja nie miałam książeczki, bo mnie na to nie było stać. Ale Wojtek miał, więc jakoś tam się to zrobiło. Niby nie było wolno, ale ponieważ już byliśmy małżeństwem... Myślę, że dzięki teściowi można to było zrobić. Oj, bardzo ciężko było wyposażyć mieszkanie! Nie mieliśmy pralki. Lodówkę mieliśmy jakąś starą od kogoś³⁸⁹.

Z możliwych lokalizacji spotkania towarzyskiego do wyboru były na ogół: akademik, stacja, mieszkanie rodziców, lokalny dom kultury, klub studencki, własne lub wynajmowane mieszkanie, garaż, piwnica. Nie chcę tworzyć tu rejestru takich obiektów, ponieważ byłoby to zadanie tyleż niewykonalne, ile bezcelowe. Młodzi buntownicy spędzali czas, włócząc się po ulicach i wystając w bramach, tańczyli na zabawach w szkole, w jej murach dyskutowali, flirtowali, grali pierwsze koncerty; starsi chodzili do kawiarni, odwiedzali kina, teatry i galerie, spotykali się na wydziałach uczelni, wspomagali strajkujące zakłady pracy. Konkretnie sytuacje przedstawiały się za każdym razem nieco inaczej. Jednakże obszar „bycia razem” szczególnie często stanowiło mieszkanie: terytorium opanowane, oswojone i bezpieczne, nawet jeśli dzielone z rodzicami lub innymi członkami rodziny.

„Ale przede wszystkim – prywatka” – podkreślał poeta i publicysta Piotr Bratkowski w felietonie *Dziesięć lat temu* z 1985 roku, czyli w odniesieniu do połowy lat siedemdziesiątych. Słowa te padły po wyliczeniu kilku punktów spotkań („obrzeża Rynku Starego Miasta, zwłaszcza pod księgarnią”, „skwerek pod pomnikiem Mickiewicza”, „wyjątkowo obskurny skwer przy rogu Smolnej i Nowego Świata”, knajpy Harenda, Telimena, bar Zamkowy) i okazji takich jak koncert, film, spektakl teatralny. Z lakonicznym wyliczeniem kontrastuje dłuższy, osobisty passus na temat prywatek:

Na prywatki (nie mówię tu o kameralnych imprezach, improwizowanych ad hoc na okoliczność nagłego wyjścia rodziców do kina) jeździło się w kilkadziesiąt osób, z których najczęściej jedna знаła kogoś, kto... znał gospodarza prywatki. Na prywatkach bywał wielki tłok. Pito dużo alkoholu. Jakoś pod koniec 1975 roku znaleźmy chyba z pięć miejsc, gdzie można było nocą kupić nielegalnie wódkę. Większość osób paliła mniej lub bardziej sporadycznie ziele. Niektórzy wyjmowali strzykawki, inni przeszukiwali

389 Iwona Burszta-Kubiak, *Dzisiaj odczuwam swoje cztery lata studiów jako cztery lata zmarnowane*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 192.

apteczki. Niedawno przeczytałem w „Radarze”, że „kompot” wynaleziono w 1976 roku. Jeśli taką wersję ustalono wśród fachowców, znaczy to, że sam o tym nie wiedząc, byłem świadkiem wcześniejszych doświadczeń i eksperymentów prekursorów owego koszmarnego wynalazku. Natomiast amatorów dalszych pikantnych opisów obyczajowych muszę zawieść: nie było wolnej miłości ani orgii seksualnych. Natomiast regułą było, że bezdomne pary (a wszystkie nasze pary były jeszcze bezdomne) dzieliły pomiędzy siebie pomieszczenia i legowiska opuszczonej przez właścicieli „chaty”, by nie zważając na mało komfortowe, a czasem nerwicogenne (mogło się zdarzyć i zdarzało się, że ktoś z dorosłych domowników jednak pojawiał się) warunki, móc, przynajmniej raz na jakiś czas, nacieszyć się sobą. Ale o tym pisał przecież już znacznie wcześniej Marek Hłasko³⁹⁰.

Tematy, które wymieniał Bratkowski, podejmę w dalszych częściach pracy. Teraz chciałbym tylko zaznaczyć jeden szczegół: tekst pochodzi z cyklu *Prywatna taśmoteka* drukowanego w latach osiemdziesiątych w miesięczniku „Literatura” – tytuł cyklu nie był przypadkowy: oddawał umocowanie artykułów w najbliższej rzeczywistości autora (często było to jego mieszkanie) i osobisty ton wypowiedzi.

Spotkania we własnym gronie, w domowej „prywatności” sprzyjały zwiększaniu świadomości inności swojej grupy od reszty społeczeństwa i nieprzystawalności swoich zasad do ogólnie przyjętych reguł życia społecznego. Inaczej niż wizyty w barze, koncerty w klubie, imprezy w akademiku czy wernisaże w oficjalnych galeriach spotkania w mieszkaniach, zwłaszcza inicjowane „spontanicznie” i bezplanowo, były niesformalizowane, wolne od statusowych hierarchii i związanych z nimi ceremoniałów. Poczucie deprywacji przestrzennej z jednej strony, a pielęgnowanie bezpośrednich relacji w teraźniejszości „bycia razem” z drugiej fundowały płaszczyznę nowej wspólnotowości, z którą wiązała się radykalizacja nastrojów młodzieży. Podczas spotkań we własnym kręgu młodzi ludzie uświadamiali sobie, jak bardzo ich zasady zachowań różnią się od norm obowiązujących w świecie rodziców i jak bardzo ich nieoficjalne zwyczaje odbiegają od oficjalnie obowiązujących wzorów dobrych manier.

Wspólnotowość mogła też mieć – i najczęściej faktycznie miała – przede wszystkim charakter autoteliczny: „bycie razem” stanowiło wartość samą w sobie, a funkcją skryptów zachowań było wzmacnianie więzi grupowych. Andrzej Stasiuk pisał o swoim towarzystwie z końca lat siedemdziesiątych:

Żyliśmy jak zwierzęta. W stadzie. Niektórzy wyglądali jak ostatni krety. Nikomu to nie przeszkadzało. Niektórzy byli głupszy niż drewniane pięć złotych. Nikt im złego słowa nie powiedział. Podejrzywałem, że już nigdy tak nie będzie. Długie włosy, kiepskie papierosy³⁹¹.

390 Piotr Bratkowski, *Dziesięć lat temu*, „Literatura” 2 i 3/1985, podaje za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 88-89.

391 Andrzej Stasiuk, dz. cyt., s. 11.

Współbiesiadowanie jako symbol *communitas*

W czasoprzestrzeni życia towarzyskiego poczucie „stadności”, zakładającej tolerancję dla różnego rodzaju niekonwencjonalnych zachowań w obrębie własnej grupy (o czym świadczy fragment z książki Stasiuka), wzmacniano wspólnym spożywaniem jedzenia, napojów i rozmaitych substancji zmieniających świadomość. Do tych czynności przywiązywano dużą wagę, choć kultura alternatywna była pod tym względem bardzo zróżnicowana wskutek czynników finansowych, logistycznych, kulturowych czy wreszcie ideowych³⁹². „Alkoholu wtedy w ogóle nie piliśmy; mieliśmy poczucie, że alkohol jest narzędziem zniewolenia” – wyjaśniał przyczyny absencji w okresie stanu wojennego muzyk, wytwórca bębnow Jerzy „Słoma” Słomiński³⁹³. W odmiennym kontekście i kilka lat później – na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – nacisk na świadome życie i rezygnację z narkotyków, papierosów, alkoholu, a także swobodnych relacji seksualnych, niosła idea *straight edge*. Zdarzało się, że osoby szczególnie zaangażowane nie miały nie tylko pieniędzy, lecz także czasu na huczne biesiadowanie, całą swoją energię ukierunkowując na działania twórcze i organizacyjne – tak było w przypadku członków Totartu, którzy w latach osiemdziesiątych prawie nie pili napojów wysokowych. Wspominał o tym między innymi poeta i performer Paweł „Końjo” Konnak, z którym rozmawiałem w 2012 roku:

Byliśmy aktywni. Nie marnowaliśmy młodości na chłanie, ćpanie i łożenie. Tego chłania za bardzo nie było – czasem trzy dni szukało się na mieście piwa. Narkotyków specjalnie nie było. Imprez, nawet muzycznych, też nie było za wiele. Nie marnowaliśmy czasu na głupoty, na duperele, bo nie było żadnej pokusy³⁹⁴.

Mimo rozmaicie motywowanych przykładów abstynencji konsumpcja alkoholu i innych używek stanowiła w kulturze alternatywnej czynnik integrujący. Potwierdzał to Skiba, sięgając pamięcią czasu studiów w Łodzi:

Alkohol i używki stanowią bardzo ważny temat. W naszym studenckim środowisku piło się głównie piwo i wino. Dostęp do dobrych alkoholi nie istniał. Na whisky nie było nas stać. Dobrego wina też nie było. Najlepsze wina, jakie w tamtym czasie piłem jako student, to było słodkie, bułgarskie wino Rubin i tak zwana Bycza Krew, wytrawna³⁹⁵.

392 Wielu młodych ludzi było częściowo lub całkowicie na utrzymaniu rodziców i nie miało własnych środków na wydatki konsumpcyjne. Alkohol był sprzedawany w sklepach w określonych godzinach i często go brakowało, co zmuszało do wędrówek po mieście w poszukiwaniu trunków; podczas niektórych imprez, na przykład festiwalu w Jarocinie, obowiązywała prohibicja. Przedstawiciele starszych roczników chętniej sięgali po wódkę, od której młodszy raczej stronili, wybierając słabsze alkohole lub marihuanę.

393 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

394 Paweł „Końjo” Konnak, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Gdańsk, październik 2012.

395 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

W wielu relacjach powtarza się stwierdzenie, że alkohole w Polsce Ludowej były marnej jakości. „Żywiec i Okocim były już tylko legendą. My musieliśmy się zadowolić częstochowskim Kmicicem” – wspominał Staszczyk, dla którego „konieczność” picia kiepskiego piwa w czasach licealnych była jedną z pierwszych oznak kryzysu drugiej połowy lat siedemdziesiątych³⁹⁶. Ponadto piwo nie było wcale łatwo dostępne poza restauracjami, w których jednak trzeba było liczyć się z wyższymi cenami i koniecznością spełniania zasad panujących w danym lokalu. Kłopoty z zakupem alkoholu niektórzy rozwiązywali, sporządzając w domu wina, nalewki, rzadziej bimber do zaspokojenia własnych potrzeb. Dostarczenie napojów na prywatkę wiązało się niekiedy z całą sekwencją czynności, które wymagały uprzedniego zaplanowania i poruszania się po obszarze miasta lub dzielnicy, stanowiących wstęp do imprezy. O ówczesnych sposobach zdobycia piwa pisał Rozwadowski:

Umawiam się z Markiem o szóstej rano przed Supersamem. Po otwarciu idziemy na górę do działu alkoholowego, ale kupić piwa nie możemy, bo alkohol sprzedaje się od dziewiątej i w ograniczonej ilości. Kierowniczką rozdaje więc stu kolejnym klientom numeryki i rozchodzimy się do domów, by wrócić o dziewiątej i zakupić, każdy po dziesięć piw. Niektórzy, jak Siwy, są lepiej zorganizowani. Rano obdzwaniają wszystkie hale handlowe i duże delikatesy, namierzają towar i jadą na pewniaka³⁹⁷.

Inną anegdotę osnutą wokół trudności ze zdobyciem alkoholu przytoczył Skiba:

Z piwem był problem. To wydaje się śmieszne, ale był trudny dostęp do piwa. Miałem w akademiku kontakt z człowiekiem, który mieszkał w Żywcu. W tym Żywcu był sklep firmowy, gdzie piwo było w miarę dostępne. Wyobraź sobie, że on to piwo wiozł kilkaset kilometrów z Żywca do Łodzi w takim plecaku alpinistycznym. Ile tam mógł mieć? Trzydzieści butelek, góra – czterdzieści. To była wielka kontrabanda. On sprzedawał je po podwójnej cenie, dodawał dwa złote i na tym zarabiał. To było coś takiego, jakbyś dzisiaj pił jakieś megaekskluzywne whisky³⁹⁸.

Mimo wątpliwych walorów smakowych i utrudnionego dostępu piwa pito немало. Sięgano także po inne alkohole. W latach osiemdziesiątych za sprawą punkowej „rewolty” spod znaku *no future* modne stało się picie tanich win: „patykami pisanych”, „jaboli”, pasujących do punkowych nastrojów nihilizmu i upadku. To również wiązało się ze społecznymi rytuałami. Skiba opowiadał w rozmowie ze mną: „Alkohol pito na ogół zbiorowo, na przykład punki piły jabole przed koncertem i szły na koncert. Rozpijało się winko i szło na koncert”³⁹⁹.

Na debiutanckiej płycie KSU *Pod prąd*, wydanej w 1988, roku znalazły się piosenki *Jabol punk* i *Jabolowe ofiary*. W refrenie pierwszej z nich Dariusz „Siczka” Olejarczyk krzyczał:

Gdy nie wiesz, dokąd iść,
krzyk zmęczył cię,

396 Zygmunt Staszczyk, dz. cyt., s. 24.

397 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 27.

398 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

399 Tamże.

za szyjkę mocno chwycić
i napij się!
Jabol punk!⁴⁰⁰

Tanie wino, wprost utożsamione z punkiem, w pozostałej części utworu jest nazywane „szampanem dla mas”, który „przepali ci nery, / przetrawi ci mózg” i w którym znaleźć można „smród, siarę i kwas”. „Jabol punk” stanowiło tani, wulgarny i destrukcyjny środek do rozwiązania wszelkich problemów, „metodę na życie / i sposób na tłum, / na kryzys, na gnienie, / na chaos, na ból”⁴⁰¹. W trzecim obiegu „jabol punkami” nazywano osoby, które były zainteresowane głównie alkoholizowaniem się w trakcie koncertów, a lekcewały działalność społeczno-kulturalną. O tym, jak dobrze picie najtańszych win wpisało się w prowokacyjny, agresywny styl punk, świadczy obraz jednej z pierwszych punkowych imprez w Warszawie, nakreślony przez Rozwadowskiego:

Dziś impreza u Ramonesa na Kole. Mają grać zespoły Rakowiec, Kontyngent i coś tam jeszcze. Na miejscu kompletna rozpierducha. Willa Ramonesa willą może była przed wojną, teraz to remonik by się przydał. Od ulicy wywieszona wielka flaga trzeciej rzeszy ze swastyką pośrodku!!! Zatkalo mnie i dreszcze na plecach poczułem, ale nie pękam, idę. Ze środka dochodzą nieludzkie odgłosy imprezy, na wejściu jakiś cwaniak chce wino za wstęp na koncert. To Siwy. Jakoś wchodzę i od razu młyn nie z tej ziemi, bo impra odbywa się w pokoju na parterze wielkości może około 30m², a przybyłych jest ponad dwadzieścia osób. W kącie stoi perkusja i jakieś wzmacniacze. Tanie wina leją się nieprzerwanym strumieniem, bo piwo to rarytas, na który trzeba polować. Zadyma się rozkręca, kapele próbują grać, ale ciągle coś się psuje, hałas totalny, śpiewy, a jak tylko ruszy kilka taktów zagranych przez kapele, natychmiast miotamy się w pogo. Na zewnątrz kilku krewkich zawodników, w kuchni podobno zamknięta jest babcia, coraz większy chaos. Nikt nad niczym już nie panuje. [...]. W kulminacji rozkręconej imprezy ktoś zaczyna rzucać pastą BHP czy czymś takim. Ściany, sufit, podłoga, załoga, wszystko upierdalone w tym czymś. Ramones ma dość i wygania wszystkich na zbity pysk⁴⁰².

Łatwo zauważyć, że „impreza” oznaczała w tym przypadku zbiorowe ekstatyczne doświadczenie, wyczerpujące fizycznie i psychicznie, być może nawet niebezpieczne i autodestrukcyjne. Świadczą o tym silnie ekspresyjne wyrażenia takie jak „kompletna rozpierducha”, „nieludzkie odgłosy”, „młyn nie z tej ziemi”, „zadyma”, „hałas totalny”, „coraz większy chaos”, „wszystko upierdalone w tym czymś”. Wulgaryzmy („rozpierducha”, „upierdalone”) służą wzmocnieniu wrażenia niezwykłości zdarzenia, a epitety „kompletna”, „nieludzkie”, „nie z tej ziemi”, „totalny” jeszcze to wrażenie potęgują. Metonimią imprezy – a także jej kolażowego przedstawienia w narracji, której przedmiot i umiejscowienie dynamicznie się zmieniają – staje się pogo, rytualny taniec punków, odmienny zarówno od klasycznych tańców towarzyskich, jak i tych znanych z wcześniejszych etapów kultury młodzieżowej jak twist, boogie-

400 Maciej Augustyn, *Jabol punk*, [w:] KSU, *Pod prąd*, Agencja Impresaryjna Aktorów, 1988.

401 Tamże.

402 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 18.

woogie czy rock and roll. Chaotyczne, często brutalne stłaczanie i odbijanie się od siebie ciał w pogo jest tym, co łączy dwa wymienione powyżej człony: „jabol” i „punk”; jest również tym, co najbardziej bezpośrednio, w sposób cielesny i fizjologiczny. Mimo że pogo bywa niebezpiecznie, jego celem, podobnie jak aktów niszczenia i dewastacji, jest w trakcie imprezy wzmacnianie więzi uczestników; agresja staje się świadectwem przyjaźni. Zdaniem Sulimy istota spotkania alkoholowego:

zasadza się na takich działaniach werbalnych i pozawerbalnych (bruderszafty, trącanie się kieliszkami – w funkcji „ślubów krwi”, przysięgi, rytualne niszczenie, np. tłuczenie szkła), które mają zwrócić uwagę na więzi same, na aktualne doświadczanie i przeżywanie grupowych interakcji, wspólnotowych więzi. Kod somatyczny dominuje wówczas nad kodem werbalnym⁴⁰³.

Czyni to uczestników spotkania obiektami poddanymi panowaniu większej całości, grupy, której manifestacja jest intensywnie przeżywana, a samą zabawę – „możliwym do zrealizowania projektem utopii ludzkiej wspólnoty jak akty cierpienia czy akty miłości”⁴⁰⁴. W społecznej ontologii zbiorowe ekstazy, szały, transy jawią się jako momenty transgresji i obcowania z prawdą. Natomiast zachowania towarzyskie takie jak wspólne siedzenie przy stole, spożywanie w odpowiedniej kolejności posiłków, wznoszenie toastów na cześć uczestników spotkania – jednym słowem, zachowania strukturyzujące i hierarchizujące czasoprzestrzeń imprezy – zostają zmarginalizowane przez nieformalne, cielesne formy zbiorowego uniesienia o charakterze antystrukturalnym.

Victor Turner uznawał współbiesiadowanie za symbol *communitas*, przeciwieństwa struktury społecznej, wyznaczonej przez powiązane z normami i sankcjami hierarchie ról i statusów. Antystrukturalna *communitas* jest dla Turnera wspólnotą, a właściwie wspólnością⁴⁰⁵, istniejącą symbolicznie, w świadomości jej uczestników, a niekoniecznie fizycznym zgromadzeniem w danym punkcie czasoprzestrzennym. Turner zaznaczał, że używa pojęcia *communitas*, by uniknąć utrwalonych w tradycji antropologicznej skojarzeń słowa „wspólnota” z „geograficznym obszarem wspólnego zamieszkania”⁴⁰⁶. *Communitas* może istnieć między osobami przemieszczającymi się, na przykład pielgrzymami w podróży, może też łączyć ludzi oddzielonych geograficznie, jeśli mimo oddalenia pozostają ze sobą w bliskich, personalnych relacjach. W tym sensie kategoria *communitas* dobrze oddaje charakter alternatywnych form wspólnotowości, które wykorzystywały

403 Roch Sulima, dz. cyt., s. 99.

404 Tamże, s. 99.

405 Tłumaczenie *communitas* jako „wspólność”, a nie „wspólnota” proponowała Iwona Kurz. Por. Victor Turner, *Proces rytualny*, przeł. Iwona Kurz, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, WUW, Warszawa 2005, s. 123.

406 Victor Turner, *Pielgrzymki jako procesy społeczne*, [w:] tegoż, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 169.

bazę terytorialną (podwórka, osiedla, miasta), ale w sytuacji rozwiniętej społecznej mobilności nie były do tej bazy przypisane, otwierały się na nowo przybywających i same ulegały przemieszczeniom, a ponadto w symbolicznej formie ustanawiały łączność z ponadnarodowymi, a nawet globalnymi ruchami (na przykład antywojennymi lub ekologicznymi) i jednocześnie osadzały je w lokalności własnej czasoprzestrzeni.

Właściwym komponentem więzi *communitas* była dla Turnera liminalność, stan przejścia i płynności między jedną a drugą emergencją struktury.

Liminalność – optymalne tło stosunków *communitas* – i samo *communitas* – spontanicznie generowany stosunek między zrównanymi i równymi, totalnymi i zindywidualizowanymi istotami ludzkimi, pozbawionymi atrybutów strukturalnych – wspólnie tworzą to, co można nazwać antystrukturą⁴⁰⁷

– dowodził Turner, dodając, że ta antystruktura jest też źródłem struktury, która nieuchronnie wyłania się w procesie dookreślania i kodyfikacji uniwersalnych wartości oraz zastępowania pełnej otwartości przez skoncentrowaną na własnej grupie wewnętrzną solidarność. Dzięki otwartości i uniwersalizmowi *communitas*, inaczej niż struktura, „jest źródłem czystych możliwości, a zarazem natychmiastową realizacją uwolnienia od codziennych strukturalnych zobowiązań i konieczności”⁴⁰⁸. Imprezy, spotkania, zabawy, kameralne domowe występy muzyczne i teatralne w kulturze alternatywnej w różnym stopniu przynosiły podobne „uwolnienie od codziennych strukturalnych zobowiązań i konieczności”, wynikających z regulacji życia rodzinnego, obowiązków szkolnych czy zawodowych. Jednak również asceza, rezygnacja z fizycznych przyjemności i redukcja potrzeb bywają symbolami *communitas*. Na przykład podyktowane względami światopoglądowymi odrzucenie wyrobów przemysłu gorzelniczego czy w ogóle samodyscyplina zachowywania trzeźwości w każdych okolicznościach są w równym stopniu wyznacznikami wspólności co ekstatyczne korzystanie ze środków zmieniających świadomość. Dlatego w kulturze alternatywnej osoby chętnie sięgające po alkohol lub narkotyki mogły funkcjonować w tych samych lub zbliżonych kręgach co ludzie zdecydowanie odrzucający te używki. Sam Turner traktował pojęcia *communitas* i liminalności dość nonszalancko, odnosząc je zarówno do społeczności pierwotnych, jak i do średniowiecznych ruchów millenarystycznych, dwudziestowiecznych beatników i hipisów, a więc do wspólnot opartych na przymusie i wyborze. Do zaznaczenia różnicy między doświadczeniem wynikającym z konieczności a nowoczesnym doświadczeniem w efekcie decyzji w odniesieniu do kultury alternatywnej będę stosować przymiotnik „liminoidalny”.

407 Tamże, s. 169.

408 Tamże, s. 170.

Zwyczaj picia tanich win w grupie rówieśniczej stanowi współczesną pozostałość obrzędu przejścia: polega na porzuceniu statusu dziecka i inicjacji do „dorosłej” wspólnoty biesiadowania. Tanie wino jest atrybutem nastoletniego punka jako postaci marginalnej, outsidera zawieszanego między dzieciństwem a dorosłością i wyłączonego ze struktury społecznej. Obrzędowa funkcja taniego wina ulega uwydatnieniu w trakcie imprezy, balangi, którą według Sulimy można rozpatrywać jako rytuał odnowy:

„Spotkanie” alkoholowe ma swój określony, choć zapewne szczątkowy, wymiar obrzędowy i rytualny. Ustanawia i odnawia więzi: człowiek – człowiek i człowiek – Kosmos. Nadaje więziom grupowym charakter transgresywny, zespala dozwolone i zakazane, jasne i ciemne, przekłete i uświęcone, p r z e k r a c z a narosłe hierarchie i konwencje kulturowe⁴⁰⁹.

Innym symbolem *communitas* była marihuana, której palenie w gronie przyjaciół stanowiło niezwykle wymowny i bogaty w znaczenia rytuał. Tak o stosowaniu tej używki mówił Skiba:

W środowisku WiP-u czy anarchistów powszechna była trawa, ale polska trawa, samosiejka. Dostęp do jakiejś dobrej trawy zdarzał się bardzo rzadko, jak ktoś przyjechał. Trawa była powszechna do tego stopnia, że nie sprzedawano jej, nie podlegała relacjom kupna i sprzedaży, nie było handlu. Kogoś, kto chciałby sprzedać jointa, potraktowano by jak idiotę; częstowano jointami. To było niesamowite, dzisiaj nie do wyobrażenia. W dobrym tonie było nabić faję, poczęstować kogoś i wypalić z nim fajkę pokoju. Zdarzały się lepsze towary, skądś przywożone, ale generalnie to była polska trawa, którą było można zebrać. Była słabiutka, ale kręciła. Środowisko muzyków ją właśnie paliło⁴¹⁰.

Wyjątkowy status „trawy” wiązał się z jej niekomercyjnym obiegiem (używka nie była przedmiotem handlu – dzielono się nią) i szczególną, zrytualizowaną formą konsumpcji, polegającą na niespiesznym przekazywaniu sobie z ręki do ręki „lufki” bądź „skręta” w kręgu uczestników spotkania. Podobnie czyni się często z butelką wina lub wódki, jednakże odmienność sposobu spożycia, wytwarzane przy tej okazji dym i zapach czyniły z konopi indyjskich używkę o zdecydowanie mocniejszej symbolice obrzędowej niż jakiegokolwiek alkohole. Dodatkowo zwyczaj palenia jednoznacznie konotował przekazywanie sobie „fajki pokoju” przez Indian, niewątpliwych bohaterów wyobraźni kultury alternatywnej. „Gandzia”, spolszczenie angielskiego *ganja*, czy eufemizmy takie jak „roślina”, „zioło”, „trawa” czyniły z marihuany rzecz swojską, której obecność (utrwalana szeregiem praktyk związanych z hodowlą i suszeniem) była równie oczywista co faktycznej trawy i innych roślin. Dla kontestatorów z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stała się ona podstawową używką, odróżniającą ich styl życia od stylu życia starszych kolegów. W Łodzi Jacek Kryszkowski, Tomasz Snopkiewicz, Zbigniew Libera, Grzegorz

409 Roch Sulima, dz. cyt., s. 100, rozstrzelenie autora.

410 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

Zygier i grupa Łódź Kaliska – artyści urodzeni w latach pięćdziesiątych – sformowali tak zwaną Kulturę Zrzuty, która swoją nazwę wzięła od zwyczaju zbiorowego zrzucania się na wódkę („Zrzuta” podkreśla funkcję podtrzymywania i wzmacniania więzi libacji alkoholowej). Na poły artystyczne, a na poły towarzyskie środowisko Kultury Zrzuty było związane ze Strychem, nieformalną łódzką pracownią i galerią. W rozmowie na temat lat osiemdziesiątych Sławomir Kosmynka, artysta mniej więcej o dekadę młodszy od postkonceptualnych kręgów Strychu i Galerii Wschodniej, wskazywał na muzykę i używki jako istotne różnice między nimi a swoim pokoleniem:

I różniła nas bardzo jeszcze jedna rzecz, że nasze środowisko czasami paliło trawę, ale nie piło wody. Ta różnica właściwie zaznaczyła się dramatycznie na jakimś plenerze, na którym byliśmy razem, gdzie towarzystwo piło niesamowite ilości wódki, Robakowski, ich paliwem była woda, ponieważ muzyki nie słuchali, już byli za starzy na to, żeby ich muzyka kręciła... Co do trawy, to w ogóle nie byli w tej kulturze. To była, wbrew pozorom, filozoficzna różnica⁴¹¹.

Obok siebie i stykając się ze sobą, funkcjonowały w Łodzi dwie *communitas*, złączone geograficzną bliskością w obrębie jednego miasta (wraz z jego symboliczną topografią) i postawą nonkonformizmu, obie tworzone przez artystów i aktywistów kulturalnych (gdyby doliczyć krąg Galerii Działań Maniakalnych i częściowo wywodzącej się z niej Wspólnoty Leeżeć, byłyby to co najmniej trzy tego samego rodzaju wspólności). Jednak mimo tylu niebagatelnych punktów zbieżnych pozostawały one osobne, jedynie z rzadka przecinały swoje drogi. Swoistość zwyczajów spędzania czasu, związanych z muzyką i używkami, nie tylko oddawała tę osobność (spowodowaną różnicą pokoleń, statusów społecznych i koncepcji estetycznych) lecz także ją dramatyzowała i pogłębiała, czyniąc z niej różnicę „filozoficzną”. Warto w tym miejscu nadmienić, że w centrum pola semantycznego konopi indyjskich znajdowały się filozofia rastafarianizmu i muzyka reggae – zwyczaj, styl bycia, gatunek muzyczny i wizja religijno-filozoficzna stanowiły współzależne elementy jednego zestawu symbolicznego, choć oczywiście każda osoba przypisywała im różną wagę i rozmaicie je interpretowała.

Wątpliwości co do znaczenia marihuany w pokoleniu urodzonym w latach sześćdziesiątych nie miał Rozwadowski:

Gandzia rządzi. Prawie każdy ma roślinkę na parapecie albo w ogródku, jeśli takowy posiada. Działki, balkony, wszystko jest obsadzone ziołem. Wszystkie podlegają spożyciu, nim dojrzeją⁴¹².

411 Sławomir Kosmynka, rozmowa własna, dz. cyt.

412 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 58.

Podobnie postrzegał tę kwestię „Major” Waldemar Fydrych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych hipis, członek Ruchu Nowej Kultury. Pojawienie się nasion marihuany miało wywołać w jego towarzystwie zbiorową radość:

Entuzjazm był ogromny. Włożono je do doniczek, a doniczki umieszczano na noc w szafie. Zapalano zainstalowane jarzeniówki, tak by promieniowanie powodujące wzrost roślin było nieustanne. Kiedy rośliny dojrzały, zaczęło się ich palenie. Waldemar palił i to duże ilości. Wciągając dym czuł jakby zmysły pracowały inaczej. Była to jedna z większych atrakcji. Fydrych, poddając się tym przyjemnościom, mógł zapominać i oddalać się od obowiązków. Stany te mogły być groźne. Niekiedy pojawiały się u palaczy. Nazywano je odlotami. Major palił większe ilości, zagrażało mu, że „odleci”, że, jak to potocznie mówiono, „jego mózg może wylecieć z orbity”. Określanie w ten sposób stanów paranormalnych wynikało z doświadczeń, jakie dawała roślina. Język, semantyka, były skutkiem zbiorowych skojarzeń. Stany podniecenia nazywano nie tylko odlotem, ale również „hajem”. Fydrych często był na „haju”⁴¹³.

„Odloty” po wypaleniu „rośliny” miały zgoła inny charakter niż „coraz większy chaos” po spożyciu dużej ilości „szampana dla mas”, oba jednak wywoływały stany uniesienia i ekstazy, kulturowo kojarzone ze zbliżaniem się do prawdy, z przekraczaniem codziennych ról, odsłanianiem prawdziwego porządku rzeczy, „rozszerzaniem” świadomości. Doznań tego typu dostarczały również tak zwane twarde narkotyki, ale ich branie nigdy nie stało się powszechną praktyką ani nie zostało podniesione do roli symbolu kultury alternatywnej. Psychodeliki pozwalały „oderwać się” od rzeczywistości, udać się w „podróż w głąb umysłu”, co czyniło je atrakcyjnymi, ale doświadczenia te miały charakter indywidualny, wyodrębniały ze wspólnoty. Śląska grupa artystów i ezoteryków z Kręgu Oneiron na początku lat siedemdziesiątych sięgała po LSD – posługiwała się nawet nazwą Liga Spostrzeżeń Duchowych. W *Encyklopedii polskiej psychodelii* Kamil Sipowicz pisał, że w tym samym czasie doświadczenia z LSD i haszyszem przechodzili między innymi warszawscy poeci i malarze: Wiesław Sadurski, Jarosław Markiewicz, Ryszard Kozłowski, Marek Porębowicz i Roger Gomulicki⁴¹⁴. W środowiskach hipisowskich popularne były łatwiejsze do zdobycia, lecz bez porównania bardziej szkodliwe kleje i rozpuszczalniki, w tym klej „Tri”, o którego niebezpiecznym dla zdrowia i życia działaniu alarmowała prasa. Nieco później znaną groźną substancją stał się „kompot”, zwany też „polską heroiną”, a wytwarzany chałupniczo ze słomy makowej. Opowiadał o tym Skiba:

W Gdańsku znaleźliśmy ludzi, którzy brali twarde narkotyki i kompot. Darek Marciniak, czyli słynny „Worcell” był twardym narkomanem, który grzał w żyłę. Od tego ćpania miał później słabe zdrowie i zmarł. Mieliśmy kontakt z takimi ludźmi. Twardy kompot robiony ze słomy makowej wymyślił jakiś

413 Waldemar Fydrych, *Żywoty*., s. 24-25.

414 Kamil Sipowicz, *Encyklopedia polskiej psychodelii*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 138-163.

student chemii z Politechniki Gdańskiej, który padł ofiarą własnego wynalazku. Jednak narkotyki były czymś elitarnym. Niektórzy uważali to za walkę z komuną; hipisi traktowali to jako protest przeciwko światu w ogóle: „Solidarności”, opozycji, wszystkim⁴¹⁵.

Tragiczne sylwetki narkomanów pojawiały się w piosenkach Macieja Maleńczuka, w latach osiemdziesiątych krakowskiego barda ulicznego i hipisa. W latach dziewięćdziesiątych, gdy handel narkotykami stał się popłatnym, nielegalnym biznesem, zażywanie ich ostro krytykował w swoich piosenkach inny alternatywny bard Janusz Reichel. O problemie narkomanii wspominał „Rotmistrz” Wiesław Cupała, uczestnik Ruchu Nowej Kultury, Pomarańczowej Alternatywy i Solidarności Walczącej we Wrocławiu:

Ja ćpałem w latach siedemdziesiątych. Maku było dużo, to było bardzo proste: szło się naciąć mak, robiło się opium, potem kompot się pojawił i tak dalej. Ja ćpałem przez półtora roku, jakoś się z tego wygrzebałem, a moich przyjaciół dosyć dużo zaczęło umierać⁴¹⁶.

W odejściu od uzależnienia „Rotmistrzowi” pomogła marihuana, używka znacznie mniej szkodliwa, a przy tym – podobnie jak alkohole – pełniąca funkcje socjalizacyjne, integracyjne i terapeutyczne. Dlatego wpisała się ona szczególnie mocno zarówno w warstwę symboliczną⁴¹⁷, jak i pragmatyczną kultury alternatywnej.

Zdarzeniowość i transgresje

Na paleniu „trawy”, jej hodowli, suszeniu i wymianie polegała duża część „konspiracji” we wrocławskich kręgach hipisów, artystów i działaczy opisanych przez Fydrycha. W zasnutym dymem „rośliny” mieszkaniach spotykano się, dyskutowano, tańczono i uprawiano seks. Życie towarzyskie, stanowiące główny wątek późniejszych narracji autobiograficznych, rozkwitało właśnie tam, a strajki i happeningi były w tej perspektywie przedłużeniem relacji towarzyskich. „Major” i jego przyjaciele żyli razem, dzieląc pokoje w akademikach lub wynajmując w kilka osób mieszkania, a nawet wille, widując się w kawiarniach, na ulicach i prywatkach. Tak Fydrych opisywał jedną z imprez organizowanych przez braci Bobasów w ich domu rodzinnym pod nieobecność ojca:

Impreza miała spontaniczny charakter. Jednak dobrego tonu i smaku nie zgubiła. Najpierw były zabawy w ubraniach. Po pewnym czasie część gości stwierdziła, że jest zbyt gorąco. Rozbierano się stopniowo. Bez przymusu. Czysty sex z eksperymentami i perwersją okazał się mało twórczy. W końcu w poszukiwaniu „luzu” pojawiły się nowe propozycje. W tym dniu doszło do wielkiego spektaklu. Był to

415 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

416 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

417 Charakterystyczne liście konopi indyjskich często pojawiały się w twórczości nowej ekspresji.

jeden z kulminacyjnych momentów imprezy. Na parapet wszedł jeden z gości. Był nagi, genitalia miał pomalowane na czerwono. Rękę zaś na białą. Stał na parapecie⁴¹⁸.

Niezaplanowana prowokacja, jaką był akt białoczerwonej masturbacji nagiego chłopaka w oknie, zgromadziła gapiów na ulicy. Scena nabrała charakteru politycznego wraz z okrzykami „Precz z Czerwonymi!” ściąganego z parapetu bohatera wydarzenia. Anegdota świetnie obrazuje, jak cienka w przypadku antystrukturalnej, biesiadującej *communitas* była granica między tym, co „prywatne” i „publiczne”, związana ściśle ze strukturalnymi podziałami przestrzeni społecznej. Liminoidalne znaczenie tej granicy było związane z przenoszeniem tego, co „publiczne”, w obszar „prywatny” (organizowaniem spotkań, dyskusji, wystaw, koncertów w mieszkaniach) i eksponowaniem „prywatności” w sferze publicznej (praktykowaniem zachowań intymnych wobec szerszej, znanej lub nieznaney publiczności, przekraczaniem progu wstydu i skrzepowania). Dom przestawał być symbolem zamknięcia i odcięcia, przeobrażał się w dom otwarty, płaszczyznę spotkań, komunikacji i ekspresji.

Fydrych podczas opisywanej zabawy doszedł do wniosku, że „bywalcy imprezy rozmachem luzu przekroczyli to, co zwykło nazywać się zachodnią kulturą alternatywną. W mieszkaniu wśród luzu jakaś para kochała się w łazience. Byli w wannie. Wynurzali głowy, a na lekko wzburzonej wodzie pływały fekalia”⁴¹⁹. Wbrew potocznym wyobrażeniom o „wolnej miłości” tego rodzaju „ekscesy” należały do sytuacji wyjątkowych, ale warte są odnotowania, ponieważ opowieści o nich, chętnie i wielokrotnie powtarzane, przydawały kolorytu alternatywnym formom życia. Zresztą swoboda obyczajowa panowała nie tylko w otoczeniu „Majora”; jej istnienie odnotowywał Rozwadowski:

Impreza u Adama przeciąga się już trzeci dzień. [...]. Dyskutujemy, upijamy się i kochamy z dziewczętami w łazience. Bez przerwy jest zamknięta od środka. Jakoś nikt nie może zdążyć wyjść do domu przed godziną policyjną. Milicyjną⁴²⁰.

W *O procesie cywilizacji* Elias zobrazował przesuwanie się progu wstydu i zażenowania na przestrzeni wieków w Europie Zachodniej. W średniowieczu nagość nie była jeszcze czymś szczególnie krępującym. Spano albo w codziennym ubraniu, albo nago, wśród innych ludzi, nierzadko obcych. Niezdejmowanie odzienia przed snem wydawało się podejrzanym – mogło oznaczać ukrywanie jakiegoś znamienia lub innej wstydlivej cechy – natomiast samo nagie ciało wstydu nie budziło, czego świadectwem mogą być zwyczaje rozbierania się w domu przed wyjściem do łaźni. Odnosi się to zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn. Dopiero w XVI wieku nagość okazała się kłopotliwa; wtedy też pojawiły się pierwsze stroje nocne. Wstydlive ukrywane

418 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 84.

419 Tamże, s. 85.

420 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 69.

ciało stało się przedmiotem wyobrażeń i fantazji. Elias odnajdował świadectwa tego procesu w sztuce, w której ciało zaczęło być, „że użyjemy określenia Schillera, «sentymentalnym» w odróżnieniu od «naiwnych» przedstawień wcześniejszych faz”⁴²¹. Pojawienie się w pierwszej połowie XX wieku piżamy jako „reprezentacyjnego” stroju nocnego, w przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznej koszuli nocnej, Elias interpretuje nie jako skutek osłabnięcia poczucia wstydu, lecz jako formę odpowiadającą rzeczywistości społecznej, w której spanie przestało być czynnością intymną, zamkniętą za drzwiami sypialni, w związku z czym strój nocny musi zmienić formę na bardziej „oficjalny”. „Mur napięć emocjonalnych, które w naszych czasach wznoszą się między ciałami ludzi, rozdzielając je i odpychając od siebie”⁴²² – jak pisał Elias – nie uległ tak po prostu anihilacji.

Analogiczne przemiany obyczajowe dotyczyły seksualności. Utrzymywanie stosunków pozamałżeńskich w średniowieczu nie wydawało się czymś tak z gruntu nagannym jak w wiekach późniejszych, gdy rodzina stała się „jedyną uznaną enklawą stosunków seksualnych i wszelkich w ogóle intymnych funkcji mężczyzny i kobiety”⁴²³. Nieślubne dzieci nie były sprawą ani wyjątkową, ani skrywaną – wychowywały się razem z resztą potomstwa. Liberalizację sfer cielesności i seksualności w XX wieku (*O procesie cywilizacji* pochodzi z lat trzydziestych) socjolog tłumaczył nie obniżeniem progu wstydu, lecz jego dalszym przesunięciem:

Tylko w społeczeństwie, w którym wysoki stopień samoopanowania stał się czymś naturalnym i w którym zarówno kobiety, jak i mężczyźni mają całkowitą pewność, że silny przymus wewnętrzny i obowiązujące formy towarzyskie trzymają każdego na wodzy, mogą krzewić się podobne obyczaje kąpielowe i sportowe i taka – w porównaniu z poprzednimi fazami – swoboda. Jest to rozluźnienie niewykraczające poza ramy określonego cywilizowanego standardu zachowań, to znaczy nie wykraczające poza ramy zdecydowanie automatycznego, nawykowego tłumienia i transformowania popędów⁴²⁴.

Historyczny charakter aparatury psychicznej i organizacji popędów, którego dowodził Elias, pozwala rzucić nowe światło na „rewolucję seksualną”, obecną w wielu środowiskach alternatywnych. Otwarcie okazujący swoje emocje, niezażenowani tematyką seksualną młodzi ludzie nie cechowali się „zdziczeniem obyczajów”, „promiskuityzmem” i „permisywizmem”, co im zarzucano, lecz wysokim stopniem wrażliwości i samoświadomości; bez nich nie byłoby możliwe wzajemne zaufanie i poczucie bezpieczeństwa, dzięki którym obecność innych osób nie stanowiła przeszkody dla tematów i sytuacji intymnych. Z drugiej strony, ciało, młode i zadbane, samo nabrało cech konwencjonalnego, estetyzowanego kostiumu, w którym nie wstyd pokazać się

421 Norbert Elias, dz. cyt., s. 232.

422 Tamże, s. 139.

423 Tamże, s. 256.

424 Tamże, s. 255.

obcym. W pracy *Nowoczesność i tożsamość* Giddens uznawał poczucie wstydu za główny element nowoczesnej konstrukcji psychicznej. Wiązało się to z rosnącym stopniem uspołecznienia ciała w późnej nowoczesności. Brytyjski socjolog umieszczał „reżimy” dotyczące cielesności w centrum nowoczesnego projektu tożsamości:

Uregulowana kontrola ciała jest podstawowym środkiem utrzymania ciągłości biograficznej i tożsamości, ale jednocześnie sprawia, że „ja” jest prawie przez cały czas „na widoku” w tym sensie, iż jest ucieleśnione⁴²⁵.

W dobie nowoczesności wygląd zewnętrzny jako rdzeń tożsamości stał się przedmiotem samodyscypliny, szczególnych praktyk stylizacji, nawet – albo zwłaszcza wtedy – gdy stylizacje te miały podkreślać brak samodyscypliny. Sentymentalny stosunek do ciała sprzyjał jego „spontanicznemu” eksponowaniu, postrzeganemu jako wyraz „autentyczności”, czystego i szczerego stosunku wobec innych ludzi. Ale „autentyczność”, tak ważna do stworzenia intymnej relacji z inną osobą, sama wymaga stałej, refleksyjnej samodyscypliny; tak przedstawiał tę zależność Giddens:

Budowanie wzajemnego zaufania w czystej relacji polega na tym, że każda ze stron powinna znać osobowość drugiej na tyle, by móc zawsze wywołać u niej pożądaną reakcję. Dlatego między innymi autentyczność jest tak ważna dla samorealizacji. Chodzi o to, by jedna osoba mogła polegać na tym, co mówi i robi druga. O ile zdolność do nawiązania intymnej więzi z drugą osobą jest ważnym aspektem refleksyjnego projektu „ja” – a jest nim bez wątpienia – o tyle panowanie nad sobą jest warunkiem koniecznym osiągnięcia autentyczności⁴²⁶.

Sentymentalizowana nagość w kulturze alternatywnej często stawała się symbolem poniżenia, ofiary, marginalności, a więc symbolem statusu liminoidalnego. Charakterystyczne, że akty przekroczenia obowiązujących standardów obyczajowych zachodziły w zrytualizowanych ramach biesiady i z pomocą środków zmieniających świadomość. Nie mniej charakterystyczna pod tym względem jest sztuka Jerzego Beresia, jednego z pierwszych polskich artystów bezpośrednio wykorzystujących własne nagie ciało jako materiałów ekspresji twórczej. Bereś posługiwał się symboliką zaczerpniętą z romantycznego dziedzictwa narodowego, a swoje akcje wykonywał w galeriach. Podwójna legitymizacja – instytucjonalno-artystyczna i narodowo-obrzędowa – pozwalała mu ukazać nagość poza kontekstem estetycznym (heroicznym) i seksualnym, w dodatku nagość męską, co w maskulinistycznej kulturze stanowiło wyłom w konwencjach wizualnych. Dla artysty jego własna nagość to „czystość” i „szczerłość”⁴²⁷. „Aseksualne i pozbawione erotyki ciało Beresia stanowi symbol zmartwychwstania i odrodzenia – paradoksalnie – duchowego” – interpretował twórczość artysty Piotr Piotrowski⁴²⁸. Działania Beresia cechują się jeszcze dwoma

425 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 86.

426 Tamże, s. 135.

427 Jerzy Bereś, *Nie jestem rzeźbiarzem*, „Odra” 11/1978, s. 51.

428 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011, s.

paradoksami: artysta tworzył sztukę akcji, sztukę somatyczną, a więc na wskroś współczesną, posługiwał się jednak dziewiętnastowiecznymi symbolami, metaforami i ideami, za co uznanie zdobył w oczach młodej, „postmodernistycznej” krytyki, nie zaś kręgów katolicko-narodowych, które uznawały „msze” Beresia za skandaliczne. W finale *Przepowiedni II [spełnia się]*, akcji będącej kontynuacją *Przepowiedni I* z 1968 roku, a przeprowadzonej w kwietniu 1989 roku, dzień po zawarciu umów okrągłego stołu, artysta zaprezentował na swoim torsie napis „spełnia się”, wieńcząc go postawieniem biało-czerwonej kropki na członku. Wybór środków i symboli krakowskiego twórcy okazał się zbieżny z żartem na hipisowskiej imprezie, opisanym przez Fydrycha. Zresztą Bereś od końca lat sześćdziesiątych przyjaźnił się z hipisami, pełnił wobec nich funkcję opiekuna; zdaniem Kamila Sipowicza jednym z motywów konfliktu między Beresiem a Tadeuszem Kantorem była właśnie obecność hipisów w galerii Krzysztofory, na którą ten drugi się nie zgodził⁴²⁹. Wrocławscy hipisi z kręgu „Majora” i starszy od nich krakowski twórca posługiwali się cielesnością w zbliżony sposób, łącząc przychodzące z Zachodu prądy kulturowe z polskim *imaginariem* romantycznym.

Biesiadowanie na skwerach, podwórkach, ogródkach działkowych i biwakach Sulima nazywał typem rzeczywistości „przeniesionej”, w innych, niecodziennych czasie i przestrzeni⁴³⁰. W „przeniesionej” rzeczywistości intensywność zachowań odbiega od tej znanej z prywatki, urodzin, sylwestrów i innych rodzajów spotkań towarzyskich odbywanych w mieszkaniach. Autor *Antropologii codzienności* tak tłumaczył ich odmienność:

Być może bardziej „zdarzeniowy”, a nawet spontaniczny charakter ma biesiadowanie w bloku niż na przykład w przydomowym ogrodzie czy podmiejskiej daczce. Biesiadowanie w bloku musi przekroczyć więcej oporów; musi odrzucać formy ściśle reglamentowane, przymusy regulaminów i formalnych zarządzeń, regulujących życie małej wspólnoty zamieszkania, a przy tym jest rodzajem „występu” przed tą społecznością. Skala tego, co jest do przezwyciężenia ma związek ze skalą intensywności zachowań, a więc zarówno intensywności „stłumienia”, jak i „otwarcia się”⁴³¹.

Niekonfundujące współobecnych, niewywołujące wstydu nagość, pieszczoty i inne przejawy swobody obyczajowej kontrastowały z ciągle silnymi w polskim społeczeństwie tradycyjnymi wzorcami moralności, wzmacnianymi pruderyjnym tonem kultury oficjalnej PRL, a kontrast ten był nieraz świadomie teatralizowany. Widowiskowość życia towarzyskiego w kulturze alternatywnej podkreślała flaga ze swastyką, zawieszona na domu „Ramonesa”, i nudystyczny performans uczestnika imprezy u Bobasów, ale widowiskowość ta zawierała się już w wyglądzie uczestników zabawy czy w słuchanej przez nich muzyce. Przekraczanie „przymusów

200.

429 Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 333.

430 Roch Sulima, dz. cyt., s. 93.

431 Tamże, s. 94.

regulaminów i formalnych zarządzeń” było tyleż „spontaniczne”, ile strukturalne: „spontaniczne” jako poczucie i manifestacja „autentyczności”, a strukturalne jako antropologiczny efekt tarcia na styku struktury i antystruktury. „Poczucie cielesnego i psychicznego «luzu» jest (...) efektem mozolnie wypracowywanym w toku codziennych rutynowych czynności”⁴³² – zauważył Giddens. Najbardziej być może widowiskowa cecha „bycia sobą”, czyli swoboda seksualna (z której korzystali jednak, podobnie jak w zmaskulinizowanej kulturze amerykańskiej, głównie mężczyźni), przejawiała się w rozmaity sposób i w różnym stopniu, w zależności od afiliacji grupowych, przekonań politycznych, filozoficznych i religijnych, pochodzenia społecznego, pozycji w stratyfikacji społecznej i stylu życia; warto zwrócić uwagę na fakt, że w większości grup i wspólnot kobiety stanowiły mniejszość zarówno pod względem liczebności, jak i odgrywanej roli.

Rozluźnienie obyczajów, nowe używki i sposoby ich konsumpcji, twórczy i intelektualny ferment, emocjonalne i somatyczne doświadczanie muzyki, ekstazy związane z byciem „na haju”, „odlotami” i innymi stanami uniesienia składały się na obraz współbiesiadnictwa w kulturze alternatywnej, cechy dystynktywne efemerycznej alternatywnej *communitas*, wyłaniającej się na przecięciu „publicznego i „prywatnego”, czyli dychotomii konstytuowanej przez strukturę, a zawieszanej przez antystrukturę. Domowość „chaty” została zaakceptowana w tym, co w niej antystrukturalne, jak bezpośredniość relacji i intymność, lecz odrzucano jej elementy instytucjonalno-strukturalne: hierarchie ról, podział funkcji, zamknięcie w ścianach mieszkania. Czas życia towarzyskiego w tak kształtowanej *communitas* był skondensowany w teraźniejszości, chociaż rozrzedzał się w trakcie długotrwałych poszukiwań alkoholu i czekania na osoby lub zdarzenia. Z kolei przestrzeń była fundowana raczej na gruncie podobnych doświadczeń, nastrojów i symboli niż geograficznej bliskości.

Bywanie na salonach

- Proszę pana, ja bywam w salonach.
- Tutaj też jest salon. Och, proszę pana, prowadzę salon na wysokim poziomie.
- Doprawdy?
- Tak, proszę pana, to salon na najwyższym poziomie.
- A więc dobrze, czy u pana bywa śmietanka?
- Tylko śmietanka – Psychiatrya wstał i zaczął poruszać się w sposób dystygowany⁴³³.

Rozmowa „Majora” z jego lekarzem, której fragment tu przywołuję, jest parodią psychodramy: Fydrych, który pozorował chorobę psychiczną, by uniknąć służby w wojsku,

432 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 172.

433 Waldemar Fydrych, *Żywoty...* s. 66.

rozpoczął z psychiatrą grę, stopniowo narzucając swoje reguły i podpuszczając zdeorientowanego rozmówcę do wypowiadania kolejnych głupstw. Stwierdzenie „Proszę pana, ja bywam na salonach” było odpowiedzią Fydrycha na zaproszenie na kolejną wizytę w gabinecie psychiatrycznym. Nieprzemyślana deklaracja „Tutaj też jest salon. Och, proszę pana, prowadzę salon na wysokim poziomie” ze strony zbitego z tropu lekarza uruchomiła dla czytelnika *Żywotów Mężów Pomarańczowych* ciąg komicznych słów i gestów.

Warte odnotowania jest samo pojęcie „salonu”, użyte ironicznie, lecz powracające w kolejnych relacjach. Jeszcze przed odkryciem „salonu na najwyższym poziomie” w gabinecie psychiatrycznym Fydrych „miał okazję bywać jako rewolucjonista w przodujących salonach Wrocławia”⁴³⁴. Pierwszym z tych „salonów” była redakcja biuletynu „Podaj Dalej” wydawanego przez wrocławski Studencki Komitet Solidarności, w której spotkaniach „Major” uczestniczył. Na przemian w dwóch prywatnych mieszkaniach, przy dobrym winie, ciastach i żartach, w lekkiej atmosferze „łączono spotkania towarzyskie z konkretną pracą” nad pismem⁴³⁵. Drugim był „salon psychodeliczny, w którym pojawiały się ważne postacie z undergroundu” w domu „Inżyniera”, jednego z pierwszych hipisów w stolicy Dolnego Śląska. Goście przychodzili tam chętnie i bez zapowiedzi, bo niemal zawsze ktoś był w środku, a zostawali na długo, ponieważ czuli się jak u siebie. Byli wśród nich przyszli współtwórcy Pomarańczowej Alternatywy, a także działacze opozycji demokratycznej, ale o sprawach politycznych nie rozmawiano. Spotkania u „Inżyniera” przebiegały na „duchowych rozmowach”⁴³⁶, paleniu „rośliny”, słuchaniu muzyki, wieczornych spacerach, drobnych wygłupach i serdecznych żartach. A także na przyjemnościach seksualnych. By uatrakcyjnić relacje intymne, „Inżynier” rozstawił w swoim mieszkaniu namiot. „Było to podczas nieobecności Inżynierowej. Namiot miał służyć jako miejsce grupowej terapii przez sex”⁴³⁷. Gdy pewnego wieczoru przyjaciele „Majora” pojawili się tam z torbą ulotek KOR zamiast marihuany, zaskoczenie było zupełne, a „Waldemar z Olafem jeszcze długo nie mogli dojść do siebie”⁴³⁸ – działalność polityczna wdarła się do enklawy bezpośrednich relacji międzyludzkich.

Inaczej niż „salon” redakcji „Podaj Dalej”, który powielał starsze wzorce salonów literackich obecne w kulturze polskiej XX wieku, mieszkanie „Inżyniera”, żartobliwie nazwane przez „Majora” „salonem psychodelicznym”, realizowało alternatywny model kulturowy domu otwartego, zawsze wypełnionego przyjaciółmi. W instytucji domu otwartego bodaj najpełniejszy wyraz znalazło „bycie razem” – element konstytutywny alternatywnego stylu życia. Odwiedzano się często i regularnie, nieraz bez zaproszenia, spędzano wspólnie wiele godzin, czasem i parę dni.

434 Tamże, s. 60.

435 Tamże, s. 60.

436 Tamże, s. 25.

437 Tamże, s. 83.

438 Tamże, s. 33.

Wysoki poziom zaufania społecznego w grupach alternatywnych pozwalał na sytuacje, w których znajomi przyprowadzali swoich znajomych, a tamci – kolejnych, całkiem obcych dla gospodarzy, co z kolei tworzyło rozległą sieć kontaktów i wymiany. Czasoprzestrzenna forma domu otwartego była typowa zwłaszcza dla kręgów pochodzenia inteligenckiego. Piotr Rypson podkreślał, że „problem mieszkaniowy w Polsce Ludowej był istotnym czynnikiem hamującym życie prywatne, społeczne, miłość, seks”⁴³⁹. Tymczasem stołeczna bohema, skupiona wokół Tomasza Lipińskiego i jego zespołu Tilt, miała często własne mieszkania i w nich się spotykała. „Wszystkie piosenki są po angielsku, a załoga Tiltersów często używa tego języka. Są kolorowi i pachną pathouli. Elita? W pewnym sensie. Mieszkają bez rodziców, Franz mieszka z Lutrem, mają wizję, jakiś obraz tego co robią” – nie mógł wyjść z podziwu młodszy od „Franza”, czyli Lipińskiego, Rozwadowski⁴⁴⁰. Rypson wspominał:

Nasi starsi znajomi dysponowali fajnymi lokalami. Tam się spotykaliśmy – niewielką, ale fajną grupą ludzi. I tam poznałem Tomka Lipińskiego, bodaj w 76 roku... Czas dojrzewania, uczenia się wielu rzeczy, czytania książek, słuchania muzyki. Przy czym to był jeszcze raczej Lou Reed. Kompletnie poza mainstreamem PRL-u, ale również poza artystycznym establishmentem. To było bardzo osobne – życie nocą, siedzenie do rana; paląc, pijąc wino i rozmawiając. Nocne spacer, dziwne ubrania, dziwne zabawy, psychodeliczne gry i używki...⁴⁴¹.

Jedno z mieszkań funkcjonujących jako punkt spotkań alternatywnej młodzieży należało do Konstancji Uniechowskiej. W jej domu często gościli muzycy z Tiltu i ich znajomi. Ponownie oddaje głos Rypsonowi:

W mieszkaniu wypełnionym antykami, starymi bibelotami z tureckim bębniem wojennym i rogiem jednorożca włącznie, dziwnie kontrastowało organizacyjne odzienie, spiczaste fryzury (...) W tym wspaniałym domu Konstancja prowadziła punkowski salonik, na parkietach którego anarchizujący frustraci mogli się wreszcie poczuć jak awangardysty⁴⁴².

„Punkowski salonik” pełen regałów zastawionych książkami i starych mebli wspominała też graficzka Ida Zwierzchowska, stwierdzając, że Uniechowska, nim wyemigrowała „chyba w 81 roku do Kanady”, gromadziła tam całe punkowe środowisko – czasami jeszcze nastoletnich muzyków – Warszawy końca lat siedemdziesiątych⁴⁴³. W mieszkaniu tym spotykano się i spędzano na rozmowach nieraz kilka dni i nocy; zatrzymywali się tam również punkowcy spoza Warszawy. Potwierdzał to Rozwadowski, wówczas szesnastolatek, dając przy tym obszerny opis spędzania czasu w „punkowskim saloniku” Uniechowskiej:

439 Piotr Rypson, [w:] Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 127.

440 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 24.

441 Piotr Rypson, [w:] Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 127.

442 Tamże, s. 110.

443 Ida Zwierzchowska, [w:] Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 111.

Permanentna prowokacja. Rozrywkowo-twórcze spędzanie czasu. Tym się głównie zajmujemy. Włoczmy się z Fidelem, Brunetem, Pleksim i Różą po Starówce. Z Gdańska przyjechali Deadlock. Idziemy do Konstancji i Rastka. Rastek jest Rastek, bo słucha reggae, prowadzi zdrowy tryb życia, nie pije, zawsze czyściutki, długie blond włosy. Palimy faję i opadam na fotel. Znowu winda, tylko bez lustra. Słuchamy Burning Spear'a, Rastek maluje obrazki i znaczki z motywami wyspy z palmą i Lwa Judy w kolorach czerwono-żółto-zielonym. Pachnie gandzia i pathouli, zjadamy obiadek (kasza gryczana z warzywami i nieznaną przyprawą), jest sielsko. Na zewnątrz jakoś chłodno i całkiem szaro, nie ma dokąd iść i nie ma po co iść. Na mieście szaruga i ciemno, bo oszczędności energii i prąd wyłączają. Nieliczne neony najczęściej nie świecą. W sklepach totalne pustki. Siedzimy więc, odpalamy następną faję, słuchamy nagrań z próby Tiltu i fantazjujemy, i śmiejemy się, bo na zewnątrz komunka i cukier na kartki⁴⁴⁴.

Słuchanie muzyki, palenie „trawy”, malowanie obrazków, jedzenie obiadu, marzenia, żarty... „Sielska” atmosfera w domu Uniechowskiej nie różniła się zbyt od tej u „Inżyniera” w narracji Fydrycha. Dopiero zestawienie jej z zewnętrzną rzeczywistością („chłodno i całkiem szaro, nie ma dokąd iść i nie ma po co iść”; „na zewnątrz komunka i cukier na kartki”) odsłania znaczenie czasoprzestrzeni „punkowskiego saloniku” jako „enklawy wolności”, tropikalnej wyspy dryfującej po północnych morzach. „Jest tak jakoś rodzinnie i bezpiecznie” – nieco dalej pisze Rozwadowski o przebywaniu u Uniechowskiej⁴⁴⁵. Rozmyciu, pustce, abstrakcyjności zewnętrznej czasoprzestrzeni, pozbawionemu ludzi ponuremu pejzażowi budynków i przedmiotów jest przeciwstawiony konkret intymnej, kameralnej czasoprzestrzeni mieszkania, konkret psychologiczny bezpośrednich, personalnych relacji międzyludzkich przeżywanych tu i teraz. Między jedną a drugą nie ma ciągłości, jest obcość i kontrast, ale oznacza to bardzo ścisłą zależność, podobną do określania święta poprzez odmienną od życia codziennego. Mieszkanie jest w tym przypadku bliskoznaczne z Heideggerowskim zamieszkiwaniem, które według filozofa oznacza podstawowy dla człowieka rys bycia, „sposób, w jaki my, ludzie, j e s t e ś m y na Ziemi”⁴⁴⁶. Tak rozumiane zamieszkiwanie jest również „pobytem przy rzeczach”⁴⁴⁷, zadomowieniem jestestwa w świecie. Budynki mieszkalne i inne budowle są w tym sensie „terenem postoju”⁴⁴⁸, dającym schronienie i pozwalającym przemierzać zewnętrzne obszary, kierując się skądś dokądś.

444 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 28-29.

445 Tamże, s. 53.

446 Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. Krzysztof Michalski, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 318, rozszerzenie autora.

447 Tamże, s. 323.

448 Tamże, s. 329.

Waga czasoprzestrzeni mieszkania o atmosferze tak dalekiej od nieprzyjaznej zewnętrznosci wzrosła jeszcze po wprowadzeniu stanu wojennego. Kontrast, wyraźny już w poprzednim fragmencie książki „Kelnera”, został maksymalnie wyostrojony:

Całe życie przeniosło się z klubu do domów. Do Joanny na Mokotów. To jak azyl. Spokój i ciepło tego domu jest wyjątkowe. Joasia z mamą pieką zawsze jakieś ciasto. [...]. Godzina policyjna często integruje nas na całe noce. Wszystko jakby zawisło w bezruchu, jak w jakimś dziwnym śnie. Ludzie chodzą zaśnierzonymi ulicami, ale jakoś inaczej niż zwykle, skurczeni, skuleni, jakby przemykają z miejsca na miejsce. Nikt nie idzie nigdzie bez potrzeby i konkretnego celu. Nikt nie spaceruje. Rzeczywistość jak czarno-biała telewizja, jakby ktoś wyłączył kolor. Może i wyłączył, żeby całkiem już zdołować społeczeństwo. U Joasi odwrotnie, film kolorowy. Wpadają młodzi załoganci z Xenny, Robert, Tomek i Michał fotograf z Remontu. Palimy gandzię, zjadamy tony ciasta z marchewki, bo gastrofaza, a ja z Robim godzinami kleimy kolaże, rysujemy komiksy... spędzamy czas wojenny⁴⁴⁹.

Repartycji czasu, dokonanej i kontrolowanej przez władzę państwową (poprzez konieczność dostosowywania czynności do odcinków czasu przed godziną milicyjną i po niej), oddolnie przeciwstawiano ciągłość czasu teraźniejszego bycia razem; „spędzanie” czasu, w szczególności czasu wojennego, zakłada jego jedność i ciągłość, a nie – segmentację. Azyl od świata „dorosłych” w osobnej, ciągłej czasoprzestrzeni alternatywnej jako funkcja mieszkań zintensyfikował się wraz z manifestacją władzy struktury w stanie wojennym, ale był konstruowany co najmniej od lat siedemdziesiątych. „Dom otwarty” w willi z ogrodem prowadziła na Żoliborzu Ida Zwierzchowska, która zaznacza, że: „Takich osób [prowadzących dom otwarty – X.S.] było parę. Inni ludzie mieszkali u nas, w krótszych, dłuższych okresach. Lub spotykali się prawie codziennie...”⁴⁵⁰. Innym miejscem, funkcjonującym w podobny sposób już w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, a wspomnianym przez Zwierzchowską („Co tam się działo! Jacyś ludzie dostawali klucze, ktoś się pojawiał!”), było „słynne mieszkanie” Ryszarda Kozłowskiego⁴⁵¹. Sam Kozłowski, poeta i malarz, opowiadał Sipowiczowi:

W '68 roku, kiedy był ten blow-up hipisowski, to u mnie mieszkali, poza Prorokiem, Zuzakiem, Balubą, wszyscy słynni hipisi, oni w śpiworach spali, przyjeżdżali z Gdańska, Wrocławia i Krakowa. Ja brałem wtedy bardzo dużo LSD, dużo paliłem. Z Wrocławia chłopcy mi przywozili najnowsze płyty Pink Floyd. Zuzak ci opowie, jaką funkcję pełniło to mieszkanie. Tu przychodzili ludzie tacy jak Skolimowski, nie mówiąc o Skoczarku, Górzańskim, Gąsiorowskim, wielu dziesiątkach poetów, był Allen Ginsberg. Wszyscy. To mieszkanie to było dzień i noc. Lokatorzy wojnę przeciwko mnie prowadzili, tu były masy hipisowskie. Ludzie umierali na klatce schodowej, myśmy z Markiem Porębowiczem pod kranem ich cucili. To były te hipisowskie lata, myśmy byli wtedy młodzi, mieliśmy piękne dziewczęta, świat należał do nas. Nad ranem jechaliśmy z jednego mieszkania do drugiego. To były cudowne czasy, początek lat

449 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 70.

450 Ida Zwierzchowska, [w:] Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 124.

451 Tamże, s. 114.

70. Tu się wychował Tomek Lipiński, syn Eryka, bo Zuza Lipińska, jego starsza siostra, była moją przyjaciółką, na Akademii studiował, razem malowaliśmy. Tomek u mnie słuchał pierwszy raz Beatlesów, Rolling Stonesów, Davida Bowie. Tu zaczynał swoje pierwsze akordy na gitarze. To było mieszkanie w jakiejś mierze sakralne. Jak wyjechałem za granicę, tu była buddyjska świątynia. I oni tutaj medytowali⁴⁵².

Czasoprzestrzeń alternatywnego domu otwartego odbiegała znacznie od wiedzy potocznej na temat salonu, lecz w pewnym sensie była jedną z jego kontynuacji. Choć początki instytucji salonu można dostrzec w siedemnastowiecznej kulturze dworskiej we Francji, to salon jako formę społeczną należy uznać raczej za dzieło emancypującego się w następnym stuleciu mieszczaństwa i narzędzie tej emancypacji. Było to zupełnie nowe mieszczaństwo, różne od średniowiecznej formacji mieszczańskiej lokalnych kupców i rzemieślników cechowych, złożone z handlarzy i przemysłowców działających na skalę ponadnarodową: to właśnie nowożytne mieszczaństwo wynalazło w Niderlandach w XVII wieku domowość⁴⁵³. We Francji, gdzie miasto zdobywało coraz silniejszą przewagę nad dworem, salony ze swoją intymnością i prostotą stanowiły przeciwieństwo wielkich sal dworskich i skomplikowanej etykiety. Początkowo odwiedzane dla niezobowiązującej rozrywki, przyjemnego spędzenia paru chwil w mieszanym towarzystwie arystokracji, burżuazji, urzędników i intelektualistów, szybko stały się forum dyskusji o literaturze, teatrze, filozofii i polityce (przeplatanych jednak swobodniejszymi wątkami towarzyskimi, plotkami i anegdotami).

Jak dowodził Habermas, salony organizowały „permanentną wymianę myśli między prywatnymi ludźmi”⁴⁵⁴. W jej ramach zakładano równość statusów wszystkich partnerów, bez względu na pełnione urzędy, posiadane tytuły czy zaszczyty; podnoszono tematy zastrzeżone wcześniej dla władzy państwowej i kościelnej; wreszcie postrzegano się jako część szerszej grupy osób, które były lub mogłyby być zainteresowane udziałem w dyskusji i wyrażaniu opinii. Krytyka i publicystyka wypełniające łamy osiemnastowiecznych francuskich gazet rodziły się w salonowych rozważaniach. Sam zaś salon stał się częścią mieszczańskiego domu, gdzie – już poza wytwornym towarzystwem – umożliwiał spotkania i dialog nowej, mieszczańskiej publiczności. W tej sytuacji, zdaniem Habermasa, „granica między sferą prywatną i sferą publiczną biegnie przez środek domu. Ludzie prywatni z intymności swego pokoju wkraczają w publiczną sferę salonu; ale jedna nie istnieje bez drugiej”⁴⁵⁵. Niemiecki filozof dodawał, że jako taki salon był „miejszem emancypacji psychologicznej”⁴⁵⁶, a kształtowana w nim mieszczańsko-obywatelska sfera publiczna stanowiła dopełnienie sfery intymnej rodziny nuklearnej. Miało to zresztą skutki w postaci idei i wartości

452 Ryszard Kozłowski, [w:] Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 379.

453 Por. Witold Rybczyński, dz. cyt., roz. *Domowość*.

454 Jürgen Habermas, dz. cyt., s. 109.

455 Tamże, s. 126.

456 Tamże, s. 126.

przyświecających tej nowej sferze publicznej, zaczerpniętych z atmosfery domowej, naturalizowanych jako ogólnoludzkie i ekstrapolowanych na całość stosunków społecznych. Podobny proces zachodził w przypadku grup alternatywnych końca XX wieku, które zbierając się w domach i mieszkaniach, swoistą bezpośredniość i intymność takich spotkań uznawały za jedyny „prawdziwy” fundament więzi społecznych w ogóle.

Niewątpliwie formacja mieszczańska nigdy nie zyskała w polskiej kulturze pozycji hegemonicznej, a mieszczański styl życia nie był w powojennej Polsce ani dobrze widziany przez władze, ani możliwy na szerszą skalę ze względów społeczno-ekonomicznych. Niemniej prowadzenie salonu, oznaczające raczej upublicznianie części mieszkania w celach spotkania, dyskusji, wykładu lub rozrywki, istniało również w Polsce Ludowej. Wielu intelektualistów – pisarzy, poetów, artystów, uczonych – stwarzało w swoich mieszkaniach sobie i swoim gościom namiastkę obywatelskiej sfery publicznej, niezależnej wobec oficjalnej reprezentacyjnej sfery publicznej. Salony literackie i im podobne umożliwiały swobodne rozmowy o kulturze, filozofii, polityce, uwalniały od frazesu nowomowy, sprzyjały zacieśnianiu więzi grup inteligenckich. Pod tym względem dla prowadzonych w środowiskach alternatywnych domów otwartych stanowiły wzorzec, który wprawdzie znacznie modyfikowano, ale o którym pamięta się do dzisiaj. Świadczą o tym chociażby wspomnienia działaczy Studenckich Komitetów Solidarności, Pomarańczowej Alternatywy czy ruchu Wolność i Pokój o gościnności zaoferowanej im w domach nieco starszych członków KOR, ROPCiO, RMP. Nie inaczej było w środowiskach zorientowanych bardziej na pracę artystyczną. Ewa Bloom Kwiatkowska i Sławomir Kosmyńka, twórcy galerii Chaos Faza 3 na tak zwanym łódzkim Manhattanie, bywali w „salonie” poety Zdzisława Jaskuły, gdzie zbierała się łódzka inteligencja ze środowisk literackich, artystycznych i opozycji politycznej, a także intelektualiści z innych polskich miast.

Dystynkcja i ekskluzja

Mirosław Makowski pisał: „Rock, punk i sztuki plastyczne w Peerelu mają dwa źródła: salonowe i «proletariackie»”⁴⁵⁷. Wielu twórców warszawskiej kultury alternatywnej wywodziło się z rodzin inteligenckich. Tomasz Lipiński był synem karykaturzysty Eryka Lipińskiego i ilustratorki książek Jadwigi Lipowskiej; rodzice Roberta Brylewskiego występowali w Państwowym Zespole Pieśni i Tańca Śląsk; rodzice Piotra Bratkowskiego przyjaźnili się z czołowymi reżyserami, aktorami, pisarzami i myślicielami („na wakacjach – w ośrodku Ministerstwa Kultury – grałem jako

457 Mirosław Makowski, [w:] Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 40.

14-latek w bilard z Władysławem Tatarkiewiczem”)⁴⁵⁸; rodzicami Konstancji Uniechowskiej był znany z „Przekroju” rysownik Antoni Uniechowski i Felicja Sarna, historyczka sztuki. Prowadząc własne, „punkowskie” czy „psychodeliczne” salony – jakkolwiek w samych tych zestawieniach słownych łatwo wyczuwa się autoironiczny stosunek – młode pokolenie muzyków, poetów, plastyków i społeczników często opierało się na wzorcach przekazanych im w procesie socjalizacji przez rodziców. Według Pierre’a Bourdieu i Jean-Claude’a Passerona działanie pedagogiczne, w tym niezinstytucjonalizowane wychowanie rodzinne, jest zawsze przemocą symboliczną, a wraz z reprodukcją kulturową następuje reprodukcja społeczna⁴⁵⁹. Mówiąc prościej, wychowanie w domach artystów i literatów, wiążące się z przekazywaniem kompetencji kulturowych, etosów i stylów życia, konserwowało stosunki sił między grupami społecznymi.

Stwierdzenie to pozwala dostrzec dystynktywny charakter praktyk społecznych. Wymownego przykładu dostarcza „Nibylandia”, w której – w otoczeniu bywalców Piwnicy Pod Baranami – wychowywała się Katarzyna Zimmerer, tłumaczka, w młodości hipiska:

Zazdrościłam moim koleżankom, bo w ich domach były meblościanki, ich mamy w fartuszkach stały przy kuchni, miały takie cudowne wsuwane pantofelki z kolorowymi puszkami. A moja matka: papieros, maszyna do pisania, tworzyła na przykład „Z biegiem lat, z biegiem dni”. Wstaję rano – ona śpi, ja się kładę spać – goście bankietują przy stole, jakiś obłąkany facet na urodziny mojego psa przez trzy dni szyje mu kapturek z falbankami, na wypadek gdyby pies został zaangażowany do filmu o Czerwonym Kapturku. Po prostu tak się nie zachowują dorośli ludzie! Poważna dorosła kobieta raczej smaży kotlety mielone. Ale oni mnie równocześnie bardzo wielu rzeczy nauczyli. Ja troszkę ironicznie podchodzę do wszystkiego, co mi się przydarza. Mam poczucie, że to się bierze stąd, że przyjaciele mojej matki to byli ludzie, którzy starali się nie dostrzegać szarej rzeczywistości. Nie przypominam sobie narzekania. To było życie w ramach filozofii Piotra Skrzyneckiego: „Jeżeli się sami nie zabawimy, to nikt nas nie zabawi”. Jak przychodziłam do domu z realnością, to było zdziwienie. Nie bardzo wiadomo, czym ja się przejmuję, bo to prawdziwe życie, którym należy się przejmować, to jest ta Nibylandia, którą oni tworzyli⁴⁶⁰.

Przekazywanie tradycji polegało nie tylko na styczości; rodzice Zimmerer i ich przyjaciele od początku wymagali od niej kreatywności, poczucia humoru, pogodnego usposobienia i ciekawego konstruowania wypowiedzi na całkiem prozaiczne tematy jak stopnie w szkole albo relacje z koleżankami.

Jeśli wcześniej wskazywałem na wymiar zamieszkiwania, „pobytu przy rzeczach”, odsłaniający się w alternatywnych *communitas*, w tym przypadku można mówić raczej

458 Piotr Bratkowski, [w:] Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 39-40.

459 Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Reprodukcja*, przeł. Elżbieta Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 83-84.

460 Katarzyna Zimmerer, *Ja troszkę ironicznie podchodzę do wszystkiego, co mi się przydarza*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 210-211.

o eskapizmie, odcięciu od świata i rzeczy. Jacek Kleyff, bard od późnych lat sześćdziesiątych współtworzący kabaret Salon Niezależnych, w rozrachunkowej piosence *Źródło* z 1975 roku krytykował eskapistyczne nastawienie „hipisów spod Piaseczna”, ich haftowaniu kamizelek przeciwstawiając swoje uchylone drzwi dla ofiary „w strzępach munduru ślełą drogą” uciekającej przed tłumem. Przy akompaniamencie akustycznej gitary Kleyff ekspresyjnie śpiewał:

A wtedy paru kombatantów
wydarzeń wspólnie przeżywanych
patrzy, czy aby się nie zmieniam
w pieśni tak niezdecydowanej,
czy jeszcze wiem, co nasza sprawa,
a kto nie z nami, bo nas zdradza.
„Są w świecie dziś rachunki krzywd”,
lecz gdy tłum będzie gonił kogoś
w strzępach munduru ślełą drogą,
to póki co uchylę drzwi.
Są w kraju tym rachunki krzywd,
lecz póki co uchylę drzwi.

Na to hipisi spod Piaseczna,
widząc, że jestem taki hojny,
myślą, że drzwi uchylę po to,
by czynić miłość zamiast wojny.
Słuchajcie, muzułmanie drodzy,
hipisów krewniście ubodzy,
a tutaj krew się może łąć,
której powodów nie pojmiecie,
bo kamizelki haftujecie,
i dziś to nie dotyczy was;
a tutaj rzecz się może stać,
i dziś to nie dotyczy was⁴⁶¹.

W cytowanym już przeze mnie tekście *Dziesięć lat później* Bratkowski przywoływał słowa o kamizelkach, przemyśliwując związki swojego otoczenia z ruchem hipisowskim, z którym w połowie lat siedemdziesiątych „wszyscy [...] sympatyzowali”. Swoją krytykę polskich hipisów publicysta ujął w trzech zarzutach. Pierwszy dotyczył miałości intelektualnej, powierzchownego i bezrefleksyjnego operowania hasłami hipisowskimi. Drugi argument autor *Prywatnej taśmoteki* formułował w słowach: „przeczuwaliśmy chyba, że cały ten ruch to tylko wielkie wakacje”, hipisowskim „wakacjom” przeciwstawiał nieufny i wybiórczy wobec oficjalnych instytucji,

461 Jacek Kleyff, *Źródło*, [w:] tegoż, *Jacek Kleyff*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2000, s. 22.

niemniej czynny udział swojego grona w życiu kulturalnym i intelektualnym. Zdanie kończyła konstatacja: „samym luzem na dłuższą metę wyżyć się nie da”. Trzecim, koronnym zarzutem wobec hipisów była ich „całkowita niekiedy obojętność na sprawy nie dotyczące bezpośrednio owej dziwnej enklawy”. Świat hipisów Bratkowski kąśliwie nazywał „kwietystyczną rzeczywistością skwerkową”, w której – jak przyznawał – sam uczestniczył, ale do której jego życie się nie ograniczało⁴⁶².

„Kwietystyczna rzeczywistość” rozmaitych „dziwnych enklaw” stanowiła jeden z ulubionych argumentów przeciwko kulturze alternatywnej, stosowanych przez jej krytyków. Z pewnością w licznych przypadkach było to celne spostrzeżenie: zamknięcie i ekskluzywność różnych wspólnot były cechą kultury alternatywnej w podobnym stopniu co niwelacja opozycji publiczne : prywatne; obie cechy zresztą stanowiły po części pochodną deprywacji przestrzennej, o której wspominałem na początku tego wywodu. Oszacowanie, która z tych charakterystyk częściej oddawała stan rzeczywisty, jest niemożliwe, jak również – zbędne. Moim celem było jedynie naświetlenie problemu, z którym twórcy kultury alternatywnej mierzyli się właściwie nieustannie: jak dbać o własną wspólnotę, nie zamykając się na innych? Jak kreować swoją autonomiczną kulturę, nie izolując się od wpływów zewnętrznych? Jak z tożsamością marginalną wykroczyć poza margines? Odpowiedź na te pytania jest trudna już z tej przyczyny, że otwarcie grupy jest zawsze wybiórcze: rozszczelnienie granic wspólności na jeden rodzaj innych oznacza zwykle ściślejsze zamknięcie dostępu przed drugim rodzajem. W dodatku testowanie i przesuwanie tych granic mają charakter permanentny; różne może być tylko ich natężenie. Dlatego zamiast szukać jakiejś generalizacji, która nieuchronnie okazałaby się bardzo dyskusyjna, wolę bliżej nakreślić relacje między mieszkaniem a jego zewnętrzem i najbliższą okolicą.

Publiczne jest prywatne

Józef Robakowski był jedną z centralnych postaci („gwiazd socjometrycznych”) łódzkiego świata sztuki. Od rozpoczęcia studiów w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w 1966 roku Robakowski zbierał wokół siebie grono osób zainteresowanych strukturą dzieła filmowego; w 1970 roku aktywność ta sformalizowała się w Warsztacie Formy Filmowej, przez który w następnych latach przewinęła się czołówka polskich awangardowych reżyserów i artystów wizualnych. Robakowski nie tylko zyskał uznanie jako praktyk i teoretyk neoawangardy, lecz także stał się animatorem życia kulturalnego w Łodzi, gdy prowadził Galerię Wymiany i organizował przeglądy i wystawy. Wreszcie, był wykładowcą na PWSFTiT, a poza tym wszystkim

462 Piotr Bratkowski, *Dziesięć lat temu*, „Literatura” 2 i 3/1985, podaję za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 90-91.

wiódł bogate życie towarzyskie. Dla kultury alternatywnej Robakowski był ważny ze wszystkich tych względów: jako autor interesujących odkryć formalnych, pionier wideo artu i *found footage* w Polsce, animator i organizator, dydaktyk i bywalec. Uczestnik Kultury Zrzuty i entuzjasta Galerii Działań Maniakalnych, której happeningi filmował, był artystą prześmiewczym, dworującym z esencjalistycznego konceptualizmu, krytycznym wobec dyskursów władzy. Pasję formą filmu łączył z dadaistycznym poczuciem humoru i koncentracją na najbliższej codzienności. Ta ostatnia kwestia uzasadnia przywołanie sylwetki twórcy w tej części tekstu: codzienność obserwowana i komentowana przez Robakowskiego to często widok z okna bloku i ulice Łodzi.

Jedna z prac nosi wymowny w tym kontekście tytuł *Z mojego okna*. Jest to trwająca od 1978 do 1999 roku dokumentacja ulicznych zdarzeń, widocznych z kuchni mieszkania w jednym z łódzkich wysokościowców: przejazdów samochodów, pochodu ze sztandarami, zamykania pustego parkingu, spacerów pieszych, naprawy auta i tym podobnych. Film nie miał być jednak obiektywną rejestracją ruchu ulicznego; stanowił część projektu *Kino własne*, w którym Robakowski starał się uchwycić specyfikę własnej percepcji, snuć narrację na temat swojej przeżywanej rzeczywistości. Podobny charakter miał film *Samochody, samochody!* z 1985 roku. Kamera śledzi tu ruch uliczny, a zza niej dobiega głos narratora, który niczym komentator sportowy wykrzykuje: „samochody, samochody, samochody”, „jadą, jadą”, „biegną ludzie, biegną, biegną”, „tramwaje, tramwaje”. Ale pracę polegającą na obserwowaniu z wysokości ruchu w mieście Robakowski stworzył już w początkach swojej drogi twórczej, w 1970 roku. Był to *Rynek*, eksperymentalny film nakręcony przez Robakowskiego wraz z Ryszardem Meissnerem i Tadeuszem Junakiem – rejestracja ruchu na targowisku, wykonana metodą poklatkową, kondensująca przebieg całego dnia do sześciu minut.

Dla Robakowskiego mieszkanie było punktem osadzenia perspektywy i narracji; ramy okienne stanowiły jednocześnie ramy percepcji. Mieszkanie pozostawało więc w ścisłej i dynamicznej relacji wobec rzeczywistości zewnętrznej, a medium między nimi było okno – i oko (człowieka i kamery). W *Blżej – dalej* z 1985 roku kamera znów była wycelowana w okno: na przemian zbliżała się do niego, aż do ukazania odbicia artysty w lustrze ustawionym przed szybą, i oddalała się, by objąć obiektywem całość otworu okiennego. Badając postrzeganie tego, co zewnętrzne, można dostrzec to, co wewnętrzne – samego siebie. Pozornie niezależne zdarzenia wpisywały się w ten sposób w osobistą historię autora. Zgoła innego rodzaju „domowym” medium była telewizja – wyświetlane w niej obrazy Robakowski poddawał rozmaitym operacjom, by zdemaskować ich fałszywość (*Sztuka to potęga!* z 1985 roku), a jej przekazy parodiował (*Kino to potęga!* z tego samego roku). Co więcej, mieszkanie funkcjonowało także jako swego rodzaju przyczółek, z którego można było eksplorować terytorium miasta, kontynuując analizę percepcji.

Skiba w rozmowie ze mną wspominał, że Robakowski właściwie nie rozstawał się z kamerą, na wypadek, gdyby w trakcie przechadzki w jakimkolwiek celu zauważył coś wartego rejestracji⁴⁶³. Prace filmowe Robakowskiego dotyczyły związków percepcji wzrokowej z poruszaniem się ciała, ustanawiały medium ruchomego obrazu ekstensją wyposażonego w sprzęt nagrywający korpusu (choćby *Idę...* z 1973, *Ćwiczenie na dwie ręce* z 1976 i *Ojej, boli mnie noga...* z 1990 roku).

Okno pełniło funkcję membrany między obserwatorem a obserwowaną rzeczywistością, a komunikacja za pomocą mediów polegała na przedłużaniu zmysłów nie tylko dla Robakowskiego. „Muniek” Staszczuk jako nastolatek wystawiał magnetofon na okienny parapet i puszczał na maksymalną głośność rockowe piosenki, by zwrócić na siebie uwagę przechodzącej podwórkiem dziewczyny z sąsiedniego bloku⁴⁶⁴. Tym razem okno stanowiło kanał umożliwiający ingerencję w zewnętrzną audiosferę bez fizycznego przemieszczania się, nagrana zaś na taśmie magnetofonowej muzyka stwarzała symboliczną, zapośredniczoną obecność w tej audiosferze. Głośne i ostentacyjne słuchanie muzyki było popularnym sposobem audialnej manifestacji własnej jednostkowości i odrębności (od osób o innych gustach), a zarazem przynależności (do fanów danego gatunku lub wykonawcy). W innej sytuacji „Muniek” rzucił z okna kałamarzem – boleśnie trafił w głowę starszego kolegę. Wołanie i przyzywanie się przez okno czy nawet długie rozmowy prowadzone między ulicą a mieszkaniem były w czasach przed internetu i telefonii komórkowej zjawiskami codziennymi i nieproblematycznymi. Lider T.Love zapamiętał:

Wtedy na osiedlu wszyscy żyliśmy w podobnym kołchozie. Samochodu nie mieliśmy, bo nie było nas stać. Telefon mieliśmy, co niby nie było luksusem, ale też nie każda rodzina go posiadała. Telewizor był, w wakacje były wczasy pracownicze, a potem nawet wyjazd do Bułgarii⁴⁶⁵.

Dzieci i młodzież, zwłaszcza z rodzin o niższym statusie społecznym, często wychowywały się bardziej pod domem niż w jego środku, a typowo miejskie formy architektoniczne i założenia urbanistyczne kontrastowały z ruralizacją zachowań. Staszczuk wspominał, jak mając sześć lat, z rozpaczą obserwował mężczyznę z koniem orzącego teren między blokami na robotniczym Rakowie, gdzie chłopcy mieli wcześniej boisko⁴⁶⁶. Ulica, plac, podwórko funkcjonowały jako przedłużenia mieszkania, przylegały do niego i przenikały się z nim przez części wspólne (parapet, balkon, taras, wejście do bloku). Dlatego też w pewnym stopniu dzieliły, w porównaniu z ruchliwą anonimowością głównych arterii, domową intymność i bezpośredniość. Tak jak mieszkania nierzadko przejmowały funkcje sfery publicznej, tak podwórka były wypełnione jeszcze atmosferą prywatności, stosunkami bliskości i zażyłości

463 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

464 Zygmunt Staszczuk, dz. cyt., s. 35-36.

465 Tamże, s. 23.

466 Tamże, s. 11.

typowymi dla *communitas*. Być może należałoby widzieć w nich raczej uwspólnioną sferę prywatną lokalnej społeczności niż sferę publiczną.

Punki i Krzyki

Czasoprzestrzeń kultury alternatywnej zdaje się na ogół niewyraźna, ledwo naszkicowana, rozmyta, rozproszona. Konstruowana niejako w odpowiedzi na spetryfikowane, oficjalne, socrealistyczne oraz patetyczne, religijno-narodowe przedstawienia czasoprzestrzeni, sama rzadko kiedy cechowała się realistycznie oddanym konkretem. Powszechne w kulturze alternatywnej symbole i metafory nakładały się na realność doświadczanej rzeczywistości. Percepcji dokonywano przez okulary, na których powierzchni zostały zarysowane już podstawowe linie i kształty. Mariusz „Kajtek” Janiak, współzałożyciel wrocławskiego zespołu punkowego Sedes, przez takie właśnie okulary patrzył na swoją przeszłość z końca lat siedemdziesiątych:

Masz 14, 15 lat, w szkole nie idzie, jak trzeba, rodzice w kieracie pracy nie mają czasu i siły na wychowanie swoich latorośli. Na ulicy jest szaro i ponuro, w sklepach zionie pustką, telewizja to dwa beznadziejnie nudne programy. Wreszcie widzisz, że starszy kolega z podwórka jest perkusistą jakiejś bandyckiej kapeli Zwłoki, ma zszarganą reputację i wszyscy się go boją. Przychodzi ci wtedy do głowy myśl: „A może warto w tej beznadziejnej sytuacji młodego chłopaka coś zmienić”⁴⁶⁷.

W krótkim fragmencie wypowiedzi zostały skondensowane typowe elementy opowieści o młodości w latach osiemdziesiątych: problemy szkolne, kryzys więzi rodzinnych, wszechobecna szarość, pustki w sklepach, nuda przełamywana tylko strachem. Szare ulice, puste sklepy, niezrozumienie w domu i szkole współtworzyły (nie mówiąc już o braku pozaszkolnych organizacji młodzieżowych, których nieobecność była tak oczywista, że rzadko kiedy zapisywała się w pamięci) wielogłosowy obraz obszaru mglistego i nijakiego, w którym przyszło poruszać się wyraźnie niedopasowanym bohaterom. A jednak z tej rozrzedzonej, opustoszałej scenerii ostro wyodrębnił się jeden konkret: to kumpel z podwórka, perkusista Zwłok. Silne u młodych ludzi poczucie przynależności do podwórkowej czy dzielnicowej „załogi” i koleżeńska fraternizacja niosły im oparcie w konfliktach przebiegających w domu. Wobec częstej nieobecności pracujących rodziców starsi koledzy przejmowali funkcje wzorców osobowych i role autorytetów. W terminologii antropolożki Margaret Mead można by powiedzieć, że kultura postfiguracyjna przekształcała się w kulturę kofiguracywną⁴⁶⁸.

467 Mariusz „Kajtek” Janiak, dz. cyt., s. 67.

468 Margaret Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. Jacek Hołówka, PWN, Warszawa 1978, s. 65.

Dla „dzieci z kluczem na szyi” podwórko bywało przedłużeniem, substytutem lub zaprzeczeniem domu. Jako sfera przejścia (domofonów utrudniających wejście na klatkę schodową jeszcze nie było), sfera między „prywatnym” a „publicznym”, zamknięciem a otwarciem, wnętrzem a zewnątrz podwórko miało ważki rys liminoidalny. Dlatego na podwórku, szczególnie zaś w jego obszarach wyróżnionych poprzez istotność komunikacyjną (na winklu, w bramie) albo marginalność (na trzepaku, na ławce, za śmietnikiem, przy garażach, przy kiosku, w krzakach) zbierały się grupy młodzieży i zakładały nieoficjalne, tajne związki, kluby, bandy. Podwórkowe gry i zabawy przybierały nieraz inicjacyjny charakter: wiązały się – w przypadku wygranej, przegranej lub za sprawą samego uczestnictwa – z włączeniem do kumpelskiej „paczki” lub wyłączeniem z niej, pierwszym papierosem, *jointem*, łykiem alkoholu albo doświadczeniem erotycznym. Staszczuk bardzo precyzyjnie wskazywał elementy znaczące na swoim osiedlu:

Trzepak był istotny. Na zmianę, raz stały przy nim dziewczyny, raz chłopaki. Jednak był to bardziej damski trzepak, chociaż my też dla szpanu robiliśmy fikołki i inne tego typu rzeczy. Śmietnik był ważny, bo w 1974 roku znaleźliśmy w nim totalną liczbę numerów pisma „Bravo”. To był jakiś odlot, pismo niemieckie, powiew Zachodu ze śmietnika. Kolega Andrzej Gola, czyli Bonek, je wyszukał. W jednym z nich po raz pierwszy zobaczyłem zdjęcie Davida Bowiego i... się przestraszyłem. Nie wiadomo było, czy to facet, czy baba. Pomalowany facet. Piwnica była ważna, tam sobie siusiaki pokazywaliśmy, no i bawiliśmy się w chowanego. Pamiętam chłód klatki blokowej w upalne lato, kiedy się grało w karty: tysiąca, pokera, tylko nie na żadne pieniądze. Na pieniądze graliśmy w kratki. Najpierw rzucało się pięćdziesięciogroszówkami kto dalej. Zwycięzca zbierał pulę, a potem rzucał monety do jednej z czterech kratek narysowanych na ziemi. Kto najwięcej wrzucił do swojej kratki, to było jego⁴⁶⁹.

Na podwórku „Muniek” z kolegami grali też w kapsle, a zimą w hokeja na lodowisku wylanym na ziemi (zresztą bez łyżew, na które stać było niewielu). Dochodziło też do walk między chłopcami z różnych bloków, a starsi, gitowcy, praktykowali bójki i libacje („Nas, smarkaczy, nie tykali, ale widziałem nieraz, jak chłopaki się po zębach trzaskali”⁴⁷⁰), a także przechwalali się możliwościami i sukcesami seksualnymi. Dzięki nim nastoletni Staszczuk zdobywał wiedzę o muzyce rockowej:

[...] dzięki tym git ludziom dowiedziałem się, że „Slade to najlepszy zespół świata”, a „Uciekający lis”, wtedy używało się polskich tytułów angielskich piosenek, to „git kawałek”. [...]. No i na tej ławce gitarka była. Pamiętam, że grany był Klenczon, przeboje: „Bosman, 10 w skali Boeuforta”, czy „Powiedz, stary, gdzieś ty był”. Klenczon był ważny. Poza tym „Uczitelka tanca”, czeski przebój weselny, „Córka grabarza”, „Dziewczyna o perłowych włosach” węgierskiej Omegi, no i obowiązkowo więzienny song „Czarny chleb i czarna kawa”⁴⁷¹.

469 Zygmunt Staszczuk, dz. cyt., s. 13-14.

470 Tamże, s. 15.

471 Tamże, s. 30.

Podział obszaru podwórka wyznaczały kryteria wiekowe i genderowe, ale życia na osiedlu czy miejskim skwerze nie da się sprowadzić do siatki osi wyznaczonej tymi kryteriami. Praktyki społeczne takie jak ćwiczenia na trzepaku, libacje na ławce, zabawy w Indian, gra w karty, oglądanie zachodnich czasopism młodzieżowych były znaczeniowość; to w nich podwórko było stwarzane jako konfiguracja znaczących czynności, relacji, przemieszczeń swoich użytkowników. „Codziennosc stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim” – stwierdza Jolanta Brach-Czaina w pierwszym akapicie eseju *Krząctwo*⁴⁷². Codziennosc postrzegana na ogół jako zwykła, szara, niezauważalna i nieciekawa, mimo swojej ulotności wypełnia większość czasu egzystencji i skupia niezliczone bogactwo – tylko pozornie nieważnych i rutynowych – aktywności; choćby dlatego należy zwrócić ku niej uwagę, wstrzymując odruchowe przeniesienie wzroku na niezwykle wydarzenia⁴⁷³. Poprzestaję na tej wskazówce, ponieważ żmudnym i powszednim czynnościom krzącącym daleko do ludycznych zachowań młodzieży.

Fenomen życia podwórkowo-ulicznego we wrocławskiej dzielnicy Krzyki wiązał się z dużym udziałem rodzin robotniczych w przekroju społecznym tego fragmentu miasta. Właśnie z Krzyków wywodziła się pierwsza punkowa fala na Dolnym Śląsku, jej „źródło” zaś było w rejonie wieży ciśnię u zbiegu ulicy Sudeckiej i alei Wiśniowej. Jakub Michalak, autor książki o historii wrocławskich punków, podawał, że z Krzyków

[...] wywodzą się późniejsi założyciele najsłynniejszych wrocławskich zespołów stricte punkrockowych – Zwłok i Sedesu. „Leniwy” (Januszowicka), „Kajtek”, „Kufel”, „Młody” (wszyscy z Wiśniowej) i pomysłodawca obu kapel – „Kucharz” (Sudecka). Inna sprawa, że tercet najbardziej kojarzonych załogantów pierwszej połowy lat 80. – Radek (Buska), „Bonanza” (Zaporska), „Długi” (Próchnika), a także, ze wszech miar utalentowany, poeta punkrockowiec „Skuter” (Zielińskiego) – to również Krzyki⁴⁷⁴.

Dodać do tego należy, że na Krzykach w szkole podstawowej przy ulicy Trwałej został założony bodaj pierwszy punkowy zespół we Wrocławiu, czyli Poerocks. Pierwszy koncert Poerocks odbył się również na Krzykach, w klubie Pod Jaworami w 1978 roku. Inna z pierwszych

472 Jolanta Brach-Czaina, *Krząctwo*, [w:] tejże, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 2006, s. 55.

473 Opisując rozgrywającą się między blokami osiedla pogoń za odjeżdżającym autobusem, filozofka podkreślała dramatyczny rytm codzienności, w której całkowite zaangażowanie („Jesteśmy stopieni z dążeniem. Utożsamieni z nim. Pochłonięci. Gotowi ryzykować życie”) jest zastępowane momentalnie przez obojętność i apatię (s. 67). W dramatycznych zmaganiach odsłania się egzystencjalna powaga codzienności, skryta za niezliczonymi drobiazgami i rutynową krzątaniem. Dla Brach-Czainy, inaczej niż dla Heideggera, to dramatyczne krząctwo, nie zaś zamieszkiwanie, jest sposobem bycia w świecie, nie tylko zresztą ludzi, lecz także innych istot żywych. Codzienne domowe i podwórkowe krząctwo podtrzymuje kruche istnienie, które bez nieustannie powtarzanych rutynowych działań przepadłoby w nicości: „Celem wysiłków krzącących jest właśnie walka o codzienne istnienie tworzone i odnawiane z każdą drobną czynnością. Żartów nie ma” (s. 73). Tak postrzegana codzienność jest „samym środkiem bytowania”, nieustającą walką między istnieniem a nicością, niszczeniem a tworzeniem i porządkiem a chaosem (s. 77).

474 Jakub Michalak, dz. cyt., s. 10.

we Wrocławiu grup punkowych, Sheck '80, powstała po spontanicznym koncercie na dachu przy ulicy Próchnika (dziś Gajowickiej), gdzie mieszkało dwóch członków zespołu. Skandal to z kolei zespół założony przez uczniów zawodówki przy ulicy Powstańców Śląskich.

Miejsce, w którym siedzimy – wyjaśniał mi Łukasz Medeksza, niegdyś muzyk w punkowym zespole Punks Banditen Brigade, gdy rozmawialiśmy w 2011 roku w kawiarni umiejscowionej właśnie w wieży ciśnień – było jednym z pierwszych miejsc spotkań punków we Wrocławiu na początku lat osiemdziesiątych. Takie osoby znane wówczas w tym środowisku jak „Fantomas” czy „Kajtek”, zespół Sedes, to też te okolice⁴⁷⁵.

Oprócz wieży ciśnień punkty spotkań punkowej młodzieży na Krzykach znajdowały się w podwórkach przy ulicy Pocztowej, przy pobliskim szpitalu kolejowym, „na terenie Akademii Ekonomicznej, pod tzw. batyskafem, taką metalową cysterną ulicy Drukarskiej”, jak mówił Jarosław „Fantomas” Wesołowski, niegdyś członek zespołu Veto⁴⁷⁶. Ważnym adresem był Pałacyk przy parku Południowym, gdzie odbywały się koncerty. Punków można było spotkać i w innych częściach miasta, na przykład na niedalekim Ołtaszynie, a także na placu Grunwaldzkim czy na Rynku, jako głównych węzłach komunikacyjnych wrocławian, niemniej Krzyki zdecydowanie wyróżniały się na tle innych dzielnic, a wieżę ciśnień można nazwać punkowym *axis mundi* – tam przesiadywano, pito piwo, rozmawiano i muzykowano. Nie bez znaczenia wydaje się sama nazwa dzielnicy; krzyk, okrzyk, wrzask, wycie to popularne konotacje punkowego wokalu, a w szerszym sensie także egzystencjalnej sytuacji „wołania na puszczy”, dramatycznego poszukiwania ratunku w stanie zagrożenia. W punkowej symbolicznej topografii mieszkania, podwórka, szkoły i inne obiekty na Krzykach utworzyłyby dosyć gęstą siatkę, w przeciwieństwie do pojedynczych, rozrzuconych po innych dzielnicach lokalizacji. Ale i w pozostałych częściach miasta zespoły i „załogi” konstituowały się w obrębie jednego kwartału ulic, jednego osiedla, jednej okolicy, co można potraktować jako argument na rzecz więziotwórczej funkcji bliskości geograficznej.

Wydaje się, że wrocławski punk miał w pierwszych latach swojego istnienia charakter w dużym stopniu dzielnicowy i robotniczy. Przekładało się to na bezpośredniość i intensywność więzi społecznych, ortodoksyjnie punkowy ubiór, dosadny, nieco chuligański styl bycia i wybory formalnie nieskomplikowanych nurtów street punk, oi! czy tak zwanego punko polo. Innymi słowy, dla wrocławskich punków liczyły się silne relacje z rówieśnikami, zdecydowany wygląd, „autentyczność” we wzajemnych kontaktach, prostota jako przeciwieństwo formalizmu w muzyce i jasność przekazu. Bycie punkiem nabierało tu cech raczej tożsamości niż performansu, a w latach osiemdziesiątych tożsamość ta na ogół nie stała w konflikcie z innymi, na przykład kibicowską (na częstochowskim osiedlu „Muńka” można było słuchać punku, kibicować piłkarzom

475 Łukasz Medeksza, rozmowa własna, Wrocław, listopad 2011.

476 Jarosław „Fantomas” Wesołowski, *Nie byłem człowiekiem ulizanym*, [w:] Jakub Michalak, dz. cyt., s. 31.

Rakowa i żużlowcom Włókniarza). Jeden i drugi rodzaj tożsamości był wpisany w geografię miasta i dzielnicy⁴⁷⁷.

Robotniczo-dzielnicowy rys punku we Wrocławiu nie był homogeniczny, na co zwrócił uwagę Medeksza, dystansując się wobec książki *Nie będę wisiał ukrzyżowany* Michalaka:

Kuba Michalak opisał akurat punk rock, ale Kuba ma swój specyficzny punkt widzenia, jego interesował taki rdzenny, załogancki, subkulturowy punk; z tej perspektywy rzeczywiście to zjawisko może mieć wymiar bardziej proletariacki, natomiast oczywiście się do tego nie sprowadzało. Jak wymieniasz grupy Luxus i wiele innych takich historii, to ten aspekt klasowy czy środowiskowy jest znacznie szerszy⁴⁷⁸.

Nie sposób zresztą ukryć, że Krzyki są dzielnicą w niemałej części willową. W wieży ciśnień, centrum punkowego życia towarzyskiego na Krzykach, odbywały się nie tylko punkowe imprezy; podobno koncert zagrała tam alternatywna, poszukująca grupa Kormorany. Zastrzeżenia te każą ostrożnie podchodzić do zbyt łatwo nasuwającego się przekonania o terytorialnych podstawach lokalności grup i ruchów alternatywnych. Obrazy zjawisk kulturowych zależą od punktu widzenia i przyjętych założeń, podobnie jak widok z okna, który pokazuje nie tylko ruch uliczny, lecz także samego patrzącego.

Józef Tkaczuk jako podmiot lokalny

Na ile spotykające się w mieszkaniach, domach kultury, na skwerach i ulicach kręgi towarzyskie, ugrupowania artystyczne i kolektywy aktywistów były związane z terytorium, po którym się poruszały? Na ile zdarzenia takie jak prywatki, koncerty, happeningi były wpisane w daną lokalność? I co to znaczy, że były „wpisane” – kto i w jaki sposób je wpisywał? Jak układały się relacje wspólnot kontestatorów z lokalnymi społecznościami?

W artykule *O imionach widywanych na murach* Sulima poruszał te zagadnienia, rekonstruuąc historię fenomenu inskrypcji „Józef Tkaczuk”, w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych właściwie wszechobecnej na murach, wiatach i pojazdach komunikacji miejskiej w Warszawie, a popularnej na obszarze całej Polski. Sulima łączył to zjawisko z lokalnością Saskiej Kępy, w której realny Józef Tkaczuk był woźnym w szkole podstawowej nr 15, mieszczącej się przy ulicy Angorskiej. Fenomen Tkaczuka był dla Sulimy fenomenem z gruntu

⁴⁷⁷ Dom i ulica wpisały się w nazwy alternatywnych zespołów z całej Polski, takich jak: Brzytwa Ojca (Gliwice), Ciocia Chleb Kupiła (Suwałki), Dzieci Alei Spokojnych (Kędzierzyn-Koźle), Mamusiu Ratuj (Dębica), Meble (Warszawa), Nocne Szczury (Władysławowo), Nocne Żule (Krasnystaw), Ostatnie Tehnienie Dziadka Stefana (Jaworzno), Piwniczne Odpady (Nowy Tomysł), Podwórkowi Chuligani (Płock), Przekłeta Cisza Ulic (Nowy Targ), Spółdzielnia Inwalidów (Malbork), Street Chaos (Wyszków i Warszawa), Street Terror (Mińsk Mazowiecki), Tubylcy Betonu (Warszawa), Ulica (Bytom), Uliczny Opryszek Oj (Nowy Tomysł), Złodzieje Rowerów (Zambrów).

⁴⁷⁸ Łukasz Medeksza, rozmowa własna, dz. cyt.

lokalnym, lokalnym mitem, na którym zaszczerpiono przekazy kultury masowej, a także dowodem na „lokalny wymiar subkultur młodzieżowych”; inicjatorami zjawiska byli dwaj uczniowie wspomnianej podstawówki. Swoją tekst autor określał wyrażeniami: „przyczynek do etnografii Saskiej Kępy” i „próba terenowego raportu”⁴⁷⁹.

„Witamy was Saskersi”, „Saskerland”, „Bad Boys from Saskerland” – to młodzieżowe *graffiti*, obco brzmiące wykładniki „swojskości”, nakładające się na oficjalną, administracyjną i publiczną szatę informacyjną Saskiej Kępy od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych⁴⁸⁰.

Napisy „Saskersi” i im podobne Sulima nazywał „operatorami wielkomiejskiej lokalności”, a ich „załączka i prototypu” oraz znaku „narastającego poczucia lokalności” upatrywał w „Tkaczuklandzie”, choć już wcześniej na murach tej warszawskiej dzielnicy pojawiały się rozmaite inskrypcje. Autor prześledził rozpowszechnianie się imienia i nazwiska szkolnego woźnego, od niewielkiego rewiru między ulicami Waszyngtona, Międzynarodową, Zwycięzców i Francuską, wzdłuż głównych tras komunikacyjnych na Saskiej Kępie, aż do opanowania murów całej Warszawy. W napisach tych Tkaczuk pojawiał się jako symboliczny władca lub właściciel terenu, co było podkreślane wykorzystywaniem i parodiowaniem kodów werbalnych i wizualnych oficjalnej miejskiej informacji i reklamy. Dobrymi przykładami były hasła: „Uwaga dzieci – Tkaczuk straszy” na znaku ostrzegawczym w pobliżu szkoły, w której pracował woźny, „Fryzjer – Józef Tkaczuk” na reklamie salonu fryzjerskiego, „Most Tkaczuka” na przystankach na moście Poniatowskiego, „Józef Tkaczuk wita na Pradze Południe” na moście imienia Berlinga. Komentując te i wiele podobnych wpisów, antropolog stwierdzał: „Oficjalna «struktura» miasta, jej znakowe wykładniki zostają jakby wyrócone na nice, zawłaszczone przez tajemniczą dla większości formułę słowną oraz plastyczne wyobrażenia i piktogramy”⁴⁸¹.

W pracy wyjaśniania badanego fenomenu Sulima sięga po kategorie Turnera. W odniesieniu do kultury młodzieżowej badacz uważał za zasadne mówienie o „permanentnym pożądanu *communitas*, o potrzebie rytuałów «przejść», działań liminoidalnych, doświadczania siły niskich statusów i marginalnych pozycji w strukturze, akcentowania «teraz»”⁴⁸². Kluczowa wydaje się część piąta artykułu, w której Sulima kulturę młodzieżową, ujmowaną jako antystrukturę, wiązał z lokalnością. Pozwolę sobie w całości zacytować akapit, w którym dokonywało się to wiązanie:

Zachowanie proksemiczne ludzi młodych (na przykład uczniów podstawówek, przedszkolaków) i starych (emeryci), a nie zachowanie ludzi aktywnych zawodowo, wciąż jeszcze wyznaczają istotne parametry lokalności, ustalają siatkę jej dyskretnych znaczeń. Można mówić o swoistej rytualizacji przestrzeni

479 Roch Sulima, *O imionach widywanych na murach*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 53.

480 Tamże, s. 54.

481 Tamże, s. 57.

482 Tamże, s. 62.

lokalnej związanej z tymi dwiema grupami wiekowymi. Nierzadko rytuały starości i rytuały młodości nakładają się na siebie (na przykład sposoby oznaczania przestrzeni około-domowej). W miejskiej przestrzeni lokalnej następuje „zagęszczenie” znaczeń rytualnych wokół takich instytucji i porządków społecznych, czyli strukturalności, jak dom, szkoła, dzielnica. Tym strukturalnościom przynależą określone odmiany zachowań i sytuacji liminalnych, jak też antystrukturalnych *communitas*, czyli wspólnot emocjonalnych zawiązujących się na obrzeżach, marginesach i w „szczelinach” tych potężnych strukturalności. Można zatem mówić o określonych tekstach zachowaniowych i językach *communitas*. Należy do nich niewątpliwie fenomen młodzieżowych *graffiti*, których lokalne znaczenie i „historie” rzadko poddaje się analizie⁴⁸³.

Zgodnie z powyższym wywodem pierwotny porządek stanowi dom, wobec hierarchii i przymusów którego wykładnikami liminalności okazują się praktyki głośnego słuchania muzyki, kolekcjonowania plakatów i pocztówek, zastrzegania tylko dla siebie wybranych przedmiotów. Wtórny porządkiem byłoby miasto albo jakiś jego rejon. Liminalne (liminoidalne) „teksty zachowaniowe” opozycyjne wobec tego porządku to: „władanie przydomowym podwórkiem lub fragmentem ulicy, zawłaszczanie przestrzeni, tak zwane akty wandalizmu”; „obchód dzielnicy, «spotkania»”; „balanga”; „mecz”; „koncert”; „bójki, czyli tak zwane «łomoty», między grupami z różnych dzielnic”⁴⁸⁴. Liminalność jest wytwarzana też w instytucji szkoły jako reakcja na jej strukturę, a woźny jako mediator między strukturą (gronem pedagogicznym) a antystrukturą (uczniowską *communitas*) jest właśnie postacią liminalną: wywołuje nie tyle strach, ile – śmiech. Dlatego symboliczne przejęcie jego imienia i nazwiska stanowiło wykradzenie jego mocy, odebranie mu jej. Przenicowanie porządku polegało na zabawie liminalną osobowością woźnego, symbolicznym odwróceniu jego statusu z funkcjonariusza struktury w zakładnika antystruktury, choć na poziomie realnym struktura szkolna i dzielnicowa nie doznała uszczerbku.

Lokalność w rozumieniu Sulimy bliska jest terytorialności – wydaje się, że zachodzi między nimi jedynie różnica stopnia związania ludzi i ich działań z terytorium geograficznym. Taki wniosek nasuwa się jeszcze mocniej po lekturze zdania, w którym badacz nazywał rytuały muzyczne, sportowe i graffiti „najbardziej znaczącymi operatorami lokalności i znacznie głębiej od niej motywowanej t e r y t o r i a l n o ś c i ” (w przypisie autor odwoływał się między innymi do związków rytuałów z terytorialnością w koncepcji etologa Konrada Lorenza)⁴⁸⁵. Rodzi to pewne wątpliwości. Bliskość geograficzna niewątpliwie sprzyja intensywności wymiany kulturowej i komunikacji twarzą w twarz, niemniej skutek przemian gospodarczych, technologicznych i komunikacyjnych w trakcie ostatnich dwóch stuleci nawet najserdeczniejsze przyjaźnie mogą istnieć na niespotykane dotychczas odległości, wspólnoty mogą mieć charakter zarazem globalny

483 Tamże, s. 63.

484 Tamże, s. 64-66.

485 Tamże, s. 65, rozstrzelenie autora.

i rozproszony, a pierwotne więzi społeczne stały się obiektem ideologizacji i wtórnej „produkcji”. „Chociaż wszyscy żyjemy w środowiskach lokalnych, światy doświadczane u większości z nas są naprawdę globalne”, jak przekonywał Giddens⁴⁸⁶. Zdaniem Arjuna Appaduraj w tak przeorganizowanym świecie lokalność zdaje się tracić „ontologiczne zakotwiczenie”. Appaduraj wyjaśniał:

Lokalność postrzegam przede wszystkim jako zjawisko raczej relacyjne i kontekstualne niż skalarnie czy przestrzenne. Widzę w niej złożoną fenomenologiczną jakość, ukonstytuowaną szeregiem powiązań między poczuciem bezpośredniego charakteru relacji społecznych a względnym charakterem kontekstów. Ta fenomenologiczna jakość, która wyraża się w określonych rodzajach sprawczego działania, towarzyskości i powtarzalności, stanowi główny predykat lokalności jako kategorii (lub podmiotu), który zamierzam poddać analizie. W przeciwstawieniu do tej kategorii termin *sąsiedztwo* określa faktycznie istniejące społeczne formy, w których lokalność, jako ich wymiar czy wartość, jest w różny sposób urzeczywistniana. Sąsiedztwa w tym ujęciu są społecznościami określonymi przez ich rzeczywiste usytuowanie przestrzenne, bądź wirtualne i zdolność do społecznej reprodukcji⁴⁸⁷.

Pojęcie sąsiedztwa jako społeczności implikuje więzi społeczne, ich żywotność i trwałość; tak rozumiane sąsiedztwo nie musi łączyć się z jedną jednostką geograficzną (miejscowością, regionem) – może być heterogeniczne i otwarte. Relacyjna i kontekstualna lokalność jest wymiarem sąsiedztwa, a jej „fenomenologiczna jakość” wyraża się w działaniach sprawczych. To czyni z lokalności kategorię jakościowo odmienną od terytorialności. Sulima, podkreślając funkcję inskrypcji na murach i innych praktyk młodzieży jako operatorów lokalności, wskazując „rytualizację przestrzeni lokalnej” i rekonstruując lokalny mit, dokonywał dość podobnej konceptualizacji lokalności jako kategorii nieustannie wytwarzanej w praktykach społecznych, a nie – warunkowanej „obiektywnymi”, stałymi właściwościami terytorium. Chciałbym wzmocnić tę linię refleksji, tym bardziej, że niekiedy można odnieść wrażenie – być może niezgodne z intencją autora – że „lokalny wymiar” aktywności młodzieżowych wynika raczej z instytucjonalno-prawnych ram życia młodych ludzi (zależności rodzinnych, obowiązku szkolnego, fizycznej dostępności obiektów takich jak sklep spożywczy, boisko czy park). Jestem przekonany, że ramy te są ważne, lecz sam aspekt ekologiczny (w znaczeniu pokrewnym podejściu szkoły chicagowskiej) lokalności niewiele wyjaśnia, zarówno w odniesieniu do współczesnego, skreolizowanego świata, jak i w przypadku kultur tradycyjnych. „Nawet w najbardziej intymnych, przestrzennie ograniczonych, izolowanych geograficznie sytuacjach, lokalność musi być wbrew wszelkim trudnościom troskliwie podtrzymywana” – twierdził Appaduraj⁴⁸⁸.

486 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 251.

487 Arjun Appadurai, dz. cyt., s. 263-264.

488 Tamże, s. 265.

Urządzanie swojego pokoju, zabawy na podwórzu, głośne słuchanie muzyki, prywatki i rękodzielnicze wytwarzanie biżuterii, a także szereg innych praktyk, które starałem się opisać lub choćby wymienić we wcześniejszych partiach tekstu, uznaję za techniki „przestrzennego wytwarzania lokalności” jako „powszechnej właściwości życia społecznego”, nie zaś – działania ukierunkowane jedynie pragmatycznie⁴⁸⁹. W praktykach rytualnych kultury alternatywnej czas i przestrzeń podlegały socjalizacji i lokalizacji. Uczestnicy tych praktyk w oparciu na znajomości stosowania podobnych praktyk w starszych pokoleniach lub w innych kulturach konstruowali własną wiedzę lokalną, wdrażali ją, co tworzyło emocjonalny wymiar lokalności działań, a wreszcie się nią dzielili. W ten sposób alternatywne sąsiedztwo i jego specyficzna lokalność zyskiwały charakter ogólnopolski, a w wielu przypadkach – ponadnarodowy.

Szczególnie trafna jest, w moim przekonaniu, teza Appaduraia o wytwarzaniu lokalności w rytuałach przejścia, rozmaitych obrzędach podniesienia lub obniżenia statusu, które nie rozgrywają się po prostu w jakimś terenie, lecz nadają mu symboliczne znaczenia, a przez to wiążą go ze światem relacji międzyludzkich. W tego typu rytuałach, zdaniem indyjskiego badacza, zachodzi jednocześnie „ucieleśnianie lokalności” oraz „lokalizacja ciała w określonych społecznie i przestrzennie wspólnotach”⁴⁹⁰. Dlatego rytmy przejścia wiążą się z „wytwarzaniem *lokalnych podmiotów*, aktorów, którzy przynależą całkowicie do posiadających określone usytuowanie zbiorowości krewnych, sąsiadów, przyjaciół i wrogów”⁴⁹¹. W tym sensie wykradzenie imienia i nazwiska Józefa Tkaczuka przez wspólnotę (sąsiedztwo) uczniów z Saskiej Kępy i symboliczne zmiany statusu woźnego czyniły zeń podmiot lokalny, lokalizowały go – w specyficznej roli – w alternatywnej *communitas* młodzieży.

Potencjał tak wytworzonego podmiotu lokalnego można zobrazować opisanym przez Sulimę udziałem Józefa Tkaczuka w wyborach prezydenckich w 1990 i parlamentarnych w 1993 roku – udziałem na opak, kreowanym na murach i plakatach przez nieformalne środowiska młodzieżowe – który wskazywał na znaczenie woźnego jako postaci liminalnej w płynnych czasach ustanawiania nowego systemu ustrojowego, a w związku z tym – też symbolicznego. „Ostatecznie celem był wyłaniający się Nowy Ład, a raczej jego chaotyczna faza, jego natarczywa ideologizacja i schematyzacja, widoczna w praktyce administracyjnej i symbolicznej (mass media)” – puentował fragment na ten temat antropolog⁴⁹². Zainteresowanie charakterystycznym (semantycznie, prozodycznie, brzmieniowo) imieniem i nazwiskiem woźnego z podstawówki na Saskiej Kępie Sulima łączył z płynną czasoprzestrzenią ostatniej dekady PRL i pierwszych lat III RP:

489 Tamże, s. 266.

490 Tamże, s. 265.

491 Tamże, s. 265.

492 Roch Sulima, *O imionach...*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 79.

Przełom lat osiemdziesiątych w Polsce to epoka intensywnych przemianowań, gdy na przykład lata 1980-1981 (rok „Solidarności”) to okres chwiejnej, ale dogłębnej ambiwalencji imion, czas idealnej *communitas*, okres wzmożonych potrzeb aksjologicznych, oddziaływania Wysokich Ideałów. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to także czas administracyjnej ingerencji w zastany system „imienności”, ingerencji w urzędowe spisy nazw ulic i placów, nazw w książkach telefonicznych, wydawnictwach typu *Who Is Who*⁴⁹³.

Wraz z końcem Polski Ludowej swoje istnienie w miejskiej logosferze zakończyły nazwy ulic, placów, urzędów, zakładów pracy; szkoły i inne placówki zmieniały swoich patronów, a pomniki bohaterów realnego socjalizmu były strącane z cokołów, z oficjalnego panteonu – w historyczny niebyt. Powszechnie natomiast stały się nazwiska i wizerunki polityków, nazwy i hasła ich partii, z ulotek, plakatów i banerów zabiegających o głosy wyborców. Pojawiła się na gigantyczną skalę reklama, nagle wypełniająca szare krajobrazy miast feerią sloganów i kolorów; reklama outdoorowa (zewnątrzna), w formach legalnych i nielegalnych, była nowością zarówno pod względem typu komunikatu, jak i intensywności aktu komunikacji. W tej polifonii znalazło się młodzieżowe graffiti, od początku lat osiemdziesiątych coraz powszechniej wypełniające ściany, ogrodzenia, wiaty przystankowe i inne obiekty małej architektury. Choć samo w sobie zróżnicowane, graffiti nadawało swój koloryt ulicom; z drugiej strony, wchodziło w relacje z innymi typami przekazu.

W tym kontekście napisy „Józef Tkaczuk” stawały się pisemnym zawołaniem, śladem istnienia, sygnałem młodych ludzi, znakiem rozpoznawalnym w semiotycznej gęstości miasta i symbolicznych przeobrażeniach towarzyszących transformacji. Dzięki temu ich znaczenie stało się w kulturze młodzieżowej „uniwersalne”, dalece przekraczające obszar dzielnicy i miasta (doniesienia o inskrypcjach docierały z całej Europy, a nawet innych kontynentów). Praktyka pisania na murach Saskiej Kępy sloganu „Józef Tkaczuk” ustanawiała czasoprzestrzeń lokalności tej dzielnicy. Zachowanie lokalności wymagało regularnych i niekiedy ryzykownych wysiłków, do których sensowności była niezbędna obecność lokalnego podmiotu, jakkolwiek był to podmiot *a rebours*, przedmiot symbolicznej agresji ze strony uczniowskiego sąsiedztwa.

Poza Saską Kępą – w Ustrzykach Górnych, na Szerokim Wierchu, na wieży Eiffła, w Marsylii, Helsinkach, Barcelonie – „Józef Tkaczuk” podtrzymywał trwanie ogólnopolskiej młodzieżowej *communitas*. Jeśli lokalność rozumieć nie jako cechę przypisaną terytorium, lecz jako „powszechną właściwość życia społecznego”, swoistą atmosferę sąsiedztwa złączonego międzyludzkimi więziami, ale niekoniecznie fizycznie zebranego w jednym miejscu, to kultura alternatywna wytwarzała własne lokalności, wspólne sąsiedztwom rozrzuconym w kraju i za

493 Tamże, s. 79-80.

granicą. Praktyki pisania nazwiska Tkaczuka w różnych punktach świata stanowiły emocjonalny kontekst i symboliczną otoczkę więzi alternatywnych sąsiedztw.

Alternatywne osadnictwo

Kultura alternatywna w Polsce nie stworzyła – poza głośnymi, lecz krótkotrwałymi wyjątkami – komun typowych dla zachodniej kontestacji młodzieżowej. Grupy rodzinne, oparte na poligamicznych relacjach i uwspólnionej własności, stanowiły rzadkość. Pierwsze wspólnoty zaczęły powstawać w Polsce w latach siedemdziesiątych, a ich charakter zwykle był artystyczny, teatralny, ezoteryczny lub religijny; na przykład Fydrych na początku lat osiemdziesiątych przebywał w komunie buddyjskiej w Przesiece pod Jelenią Górą⁴⁹⁴. Makowski komentował, że uciekać – z domu lub od „Komuny” – nie było dokąd, ponieważ na wyjazd na Zachód lub w Himalaje mogli pozwolić sobie nieliczni⁴⁹⁵. Wobec tego stanu rzeczy „enklawy wolności” poszukiwano na polskiej prowincji, na przykład w Bieszczadach, ku którym skierował się Olgierd Łotoczko, historyk sztuki urodzony w 1937 roku. Łotoczko po raz pierwszy trafił w Bieszczady w 1955 roku; pracował wtedy przy inwentaryzacji zabytków. Później często i stale wracał w to pasmo górskie. Jednocześnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wiódł intensywne życie towarzyskie i twórcze w Warszawie, gdzie studiował, pisał poezję, prozę i organizował teatr studencki. Zmiana nastąpiła w 1969 roku, gdy Łotoczko wydzierżawił od Zrzeszenia Studentów Polskich schronisko pod Łopiennikiem. Osiedlił się na odludziu, w surowych warunkach, bez prądu i bieżącej wody, mieszkał tam do 1973 roku, własnym sumptem konserwował zrujnowane cerkwie. Wytrwałość w realizacji własnych planów i otwartość Łotoczki na górskich wędrowców złożyły się na jego charyzmę wśród przybywających w Bieszczady hipisów i studentów, dla których pełnił funkcję guru. Tomasz Turczynowicz zamierzał wraz z Łotoczka zbudować w Dolinie Łopienki turystyczną wioskę studencką; projekt nie doczekał się realizacji, niemniej samo jego istnienie świadczyło o rosnącym zainteresowaniu. Hanna Samson w *Subiektywnym alfabecie (ducha) lat siedemdziesiątych* poświęciła Łopiennikowi osobne hasło, pisząc:

Tu zawsze można było przyjechać, pomieszkać kilka miesięcy, trochę pracować fizycznie, ale głównie doświadczać wolności. Całe Bieszczady były jej symbolem, tam można było uwolnić się od ról społecznych i po prostu być razem z innymi⁴⁹⁶.

494 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 131.

495 Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 117.

496 Hanna Samson, *Subiektywny alfabet (ducha) lat siedemdziesiątych*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 458.

Łotoczko zmarł w 1976 roku w górach Pakistanu, pozostawiając za sobą legendę, która przyciągała w Bieszczady dziesiątki osób⁴⁹⁷. Literackim symbolem bieszczadzkich wędrówek stał się Edward Stachura, muzycznym – Wolna Grupa Bukowina Wojciecha Bellona, same zaś Bieszczady zostały zmitologizowane w kręgach hipisowskich jako obszar, na którym niemal nie sięgała władza państwowa, co umożliwiało życie prawie całkowicie „poza systemem”. W latach osiemdziesiątych o „Wolnej Republice Bieszczadzkiej” śpiewał pochodzący z Ustrzyk Dolnych punkowy zespół KSU, kontrastowo zestawiając obrazy nieskrępowanej wolności i dzikiej przyrody oraz grożącej ekologiczną katastrofą działalności człowieka. Jednak alternatywne wspólnoty zakładano nie tylko w górach, lecz także na Lubelszczyźnie, Podlasiu, Mazurach i w innych prowincjonalnych regionach kraju. Działalność Jerzego Grotowskiego w Brzezince pod Oleśnicą oraz Włodzimierza Staniewskiego w Gardzienicach od lat siedemdziesiątych inspirowały alternatywne teatry, które swoje siedziby sytuowały na prowincji, jak Węgałty Wacława i Erdmute Sobaszków czy Wierszalin założony przez Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka w Supraślu. Na prowincji lokowano działalność typowo miejską: teatry, festiwale, warsztaty artystyczne.

Jednym z terenów alternatywnego osadnictwa były okolice Kozłówek pod Lublinem. Tamtejsi osadnicy podkreślali swoje zróżnicowanie, brak przywódców i obowiązujących ideologii jako cele same w sobie:

Nie jesteśmy komuną (...) raczej taka federacja; Nie mamy wspólnej ideologii. Każda rodzina ma jakąś własną kombinację, na przykład jeśli chodzi o religię. Coś nas jednak łączy. To chyba niechęć do takiej supertechnicznej cywilizacji, ucieczka z miasta, które jest nienaturalnym tworem cywilizacji dominującej; Nie mamy przywódców i to jest sens Stowarzyszenia. To jest dla mnie demokracja. Wszyscy tu mieszkający nie lubią żadnych organizacji. Na przykład pracy od...do. To daje psychiczną wolność; Samo kojarzenie z liderem powoduje poczucie duszenia indywidualności; Jesteśmy grupą indywidualistów, nie ma jednorodności ani między nami ani na wsi. Ale ponieważ jest mniej ludzi na wsi to jest więcej możliwości nawiązać prawdziwe więzi⁴⁹⁸.

W podobnym tonie mówił o życiu osadników Kazimierz Malinowski, mieszkający w Samokłeskach-Kolonii I artysta i poeta, dawniej działacz anarchistyczny, zdaniem którego:

nazwanie tego wspólnotą jest swego rodzaju operacją semantyczną. Nie jesteśmy żadnym kołchozem, kolektywem czy czymś w tym rodzaju. Każda rodzina żyje sobie swoim życiem. W tych heroicznych czasach, we wczesnych latach osiemdziesiątych – to Zula mi opowiadała – było jeszcze sporo osadników, mężczyzn i kobiet, którzy przyjechali tutaj jakby na wakacje, jeszcze nie było dzieci. To często były spotkania przy ogniskach połączone ze wspólnym graniem. Cezurą były momenty, gdy zaczęły namnazać się podstawowe komórki. Zaczęły się problemy codziennego życia i było mniej czasu, żeby spędzać go wspólnie⁴⁹⁹.

497 Por. <http://karpaccy.pl/olgierd-lotoczko/>, dostęp: 6.11.2011.

498 Justyna Laskowska-Otwinowska, dz. cyt., s. 103.

499 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

W odróżnieniu od komun w Europie Zachodniej i Ameryce wspólnoty osadników na Lubelszczyźnie składały się z połączonych silnymi więzami emocjonalnymi, stale ze sobą współpracujących, ale autonomicznych rodzin nuklearnych. „Słoma”, jeden z najbardziej znanych osadników pod Lubartowem, również podkreślał, że on i jego przyjaciele nigdy nie tworzyli komuny: „To zawsze była grupa indywidualnych rodzin artystów, twórców”⁵⁰⁰. Część spośród tych rodzin osiedlała się w skupiskach, w pobliżu siebie – we wsiach Dąbrówka, Bratnik, Pryszczowa Góra – inne wybierały bardziej oddalone posesje. Preferowano lokalizacje z dala od centrum wsi, by nie uczestniczyć w życiu codziennym chłopstwa. „Społeczność, którą tutaj współtworzymy, w której jesteśmy zatopieni, wcale nie potrzebuje kontaktować się ze sobą na co dzień” – tłumaczył muzyk⁵⁰¹. Wspólnotowość osadników przejawiała się w stanach wyjątkowych, w momentach celebracji wspólnych świąt lub w mobilizacji wobec przydarzających się nieszczęść, jak pożar. Malinowski był nawet zdania, że konflikty zdarzają się częściej między samymi osadnikami niż między osadnikami a rolnikami; w tym drugim przypadku wzajemna pomoc, wymiana usług miały być normą:

Na przykład w tym roku namalowałem portret ślubny sąsiadce, dostałem dwa worki ziemniaków, chodzimy tam po mleko. Czasami jak jeździ z jabłkami „pan Jabłuszko” z Kozłówki, pani sąsiadka do mnie wpadnie i powie, żebym nie przegapił. Wiesz, takie drobiazgi. Siostra poprosiła mnie, żebym zapłacił za mszę za dusze rodziców, żebym zamówił w parafii, a ja tam, kurka, jeszcze nigdy w życiu nie byłem. To u sąsiadki zasięgnąłem wiadomości, ile się za to buli, gdzie zapytać, gdzie jest kancelaria. To takie rzeczy pierwsze z brzegu. W ogóle jak tutaj przyjechałem – jeszcze Magda nie przyjechała – jak obejmowałem placówkę, to pierwszy człowiek, którego spotkałem, to był Witek Drachal, sąsiad z naprzeciwka. I tak od słowa do słowa, w tym samym momencie, w którym się poznaliśmy, doszliśmy do wniosku, że trzeba oczyścić studnię i już po chwili byłem na dole, a on wyciągał wiadra. Albo jak zdemontowałem piec – jedna belka sufitowa była wsparta na tym piecu, czego nie wziąłem pod uwagę – to zaczął się zapadać sufit, no to krzyknąłem, Witek przyszedł natychmiast z lewarkiem i z kołkiem, podparł ten sufit. To działa. Jak moja żona zachorowała na gruźlicę i była w szpitalu, to pani Drachalowa czasami przynosiła dla mnie i dla chłopaków ciepły obiad. Kurczę, każdemu bym tak życzył⁵⁰².

Ewa Kozdraj, prezeska wyrastającego z alternatywnego osadnictwa i działającego od ponad dwudziestu lat Stowarzyszenia Dla Ziemi, pisała w 2011 roku, że osadnicy na terenie Kozłowieckiego Parku Krajobrazowego „to głównie artyści i rzemieślnicy z różnych miast Polski i Europy (ok. 20 rodzin, 50 osób mieszkających we wsiach m.in. Biadaczka, Bratnik, Dąbrówka, Kozłówka, Pryszczowa Góra, Stare Pole, Wólka Krasienińska)”⁵⁰³. Ale stan liczbowy osiedleń w poszczególnych wsiach nie oddaje charakteru społeczności, która dzięki powszechnej

500 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

501 Tamże.

502 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

503 Ewa Kozdraj, dz. cyt., s. 31.

komunikacji telefonicznej i internetowej oraz łatwości przemieszczania się istnieje w geograficznym rozproszeniu – i jest tego świadoma, czego przykładem może być wypowiedź Słomińskiego:

Teraz ktoś może poczuwać się do bycia częścią naszej społeczności, mieszkając 40 kilometrów stąd, bo nie ma problemu, wsiada w samochodzik i przyjeżdża, a jeszcze tego samego dnia odjeżdża. A nasza społeczność była tak na odległość spaceru czy roweru; nawet konstituował się taki zespół muzyczny, który chciał nazywać się Rowerosi – dojeżdżali do siebie rowerami. To jest cholernie istotne⁵⁰⁴.

Mój rozmówca przyznawał, że jego społeczność nie jest typową wioską ekologiczną, ponieważ nie ma wspólnej własności ani nie podejmuje konsensualnych, zbiorowych decyzji, ale mimo to stanowi węzeł globalnej sieci ekowiosek. „To miejsce, w którym się żyje, nie jest już tak istotne jak nastawienie” – mówił, dodając, że takie same społeczności istnieją współcześnie w miastach i wszędzie tam, gdzie są zainteresowani tym ludzie⁵⁰⁵.

Mniejszość kulturowa

Malinowski zwracał uwagę na finansowe aspekty życia na wsi na Lubelszczyźnie, gdzie niezbyt nadające się do uprawy grunty powodowały niską cenę nieruchomości

W latach osiemdziesiątych zakup hektara ziemi i chałupy nadającej się do mieszkania to był mały pikuś, nawet dla artystów z miast, czyli ludzi z definicji niezbyt zamożnych. [...]. Oczywiście, wiesz, zapłon to było kilka rodzin, które po prostu dały przykład, że to jest możliwe, że to jest realna opcja w zasięgu ręki⁵⁰⁶.

Poeta uważał, że ubóstwo osiadłych chłopów i sprowadzających się artystów stanowiło wspólny mianownik ich dobrosąsiedzkich stosunków i wzajemnej tolerancji. Formułował przy tym generalną hipotezę integracyjnej funkcji biedy, a na moją uwagę o sile stereotypów między rolnikami a przybyszami odpowiadał:

Owszem ludzie napływowi są postrzegani jako dziwaczna osobliwość, ale najistotniejsze jest, że to nie przeszkadza w kontaktach, to nie jest bariera. Co prawda nie ma do tej pory, chociaż rośnie już trzecie pokolenie osadnicze, małżeństw mieszanych. Jest koegzystencja, ale jest segregacja pod tym względem. Chłopaki i dziewczyny urodzone w rodzinach osadniczych nie wychodzą za mąż za tutejszych, nie żenią się z tutejszymi⁵⁰⁷.

Mimo podobnego statusu ekonomicznego problemem w oczach rolników był odmienny styl życia nowoosadników, którzy zamiast mieszkać w środku wsi, dbać o porządek i schludność domostwa, pracować fizycznie, najlepiej uprawiając ziemię, zaszywali się na skraju wsi lub za nią,

504 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

505 Tamże.

506 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

507 Tamże.

w lesie, pozwalali drzewom i krzakom zarastać zakupione działki, nie troszczyli się o tradycyjne materialne wyznaczniki dobrobytu i statusu społecznego, a utrzymywali się z niezidentyfikowanych przez starszych mieszkańców źródeł (często z twórczości muzycznej lub plastycznej). Kwestie kulturowe i symboliczne okazywały się silniejsze od analogicznego poziomu majątkowego i częstych kontaktów twarzą w twarz między chłopami a osadnikami. Przyczynę tego stanu rzeczy pozwalają zrozumieć dokonane przez Appaduraia konceptualizacje kategorii lokalności i sąsiedztwa. Justyna Laskowska-Otwinowska, autorka książki *Globalne przepływy kulturowe a obecność nowoosadników na wsi polskiej*, posłużyła się tymi kategoriami w interpretacji swoich badań wiejskich wspólnot alternatywnych pod Lubartowem i pod Olsztynem (a materiał badawczy uzupełniała o rezultaty podobnych badań Waldemara Kuligowskiego w Wolimierzu w Górach Izerskich). Teoria Appaduraia posłużyła antropolożce w wyjaśnieniu wzajemnie projektowanych stereotypów przez rolników i nowoosadników. Terytorialna współobecność jako konieczny warunek więzi społecznej staje się nieaktualna, gdy zmieniają się wymiary samej lokalności: ze „skalarno-przestrzennego” na „kontekstualno-relacyjny”. Autorka pisała:

Lokalność bowiem nie jest budowana na kanwie fizycznego sąsiedztwa ludzi, lecz na istnieniu coraz bogatszej oferty wspólnot wyobrażonych, grupujących się ponad uwarunkowaniami przestrzennymi, na przykład w internecie. To spostrzeżenie może być pomocne przy próbie wyjaśnienia nieporozumień, jakie wynikają ze starego rozumienia wspólnoty przez ludność rolniczą, nastawioną na więzi przestrzenno-skalarne, czyli fizyczną bliskość we wspólnej przestrzeni geograficznej, a rozumieniem wspólnoty przez miejskich nowoosadników, odnoszących swą wspólnotę do odległych przestrzennie innych wsi podobnego typu⁵⁰⁸.

Z jednej strony alternatywne społeczności sprowadzające się na wieś miały wiele cech kulturowych kolonizatorów (wykształcenie, wysoka kultura osobista, znajomość nowoczesnych technologii, posiadanie urządzeń elektronicznych, spędzanie czasu nie na pracy, lecz na „zajęciach” takich jak tworzenie muzyki), z drugiej zaś nie pociągało to za sobą modernizacji terenów wiejskich – osadnicy w ogóle nie mieli takich aspiracji, szukali raczej azylu dla siebie, niż odgrywali oświeceniową misję wśród ludu. Jak dowodziła Laskowska-Otwinowska, sąsiedztwo alternatywne rozgrywało się w zupełnie innym kontekście niż sąsiedztwo rolnicze, co prowadziło do napięć i nieporozumień: tożsamość pierwszego składała się z elementów podzielanych przez globalną sieć wsi ekologicznych, podczas gdy drugie opierało się na tradycyjnym wzorcu etnicznym⁵⁰⁹.

Także aspiracje obu grup, kierowanych kulturowymi wyobrażeniami i idealizacjami, okazywały się rozbieżne, o czym świadczą następujące wypowiedzi rolników:

Kąpali się nago. Kiedyś pewnie czytali, że tak na wsi się robi [...] i pewnie sobie wyobrażali, że dzisiaj wieś jest zupełnie taka sama, którą poznali w mickiewiczowskich książkach; myśleli, że tu całkiem dziko;

508 Justyna Laskowska-Otwinowska, dz. cyt., s. 65.

509 Tamże, s. 66.

przyszli na wieś, to chcą jak dawniej było, a my to chcemy sobie unowocześnić; nie uważają nic, tylko tak, jakby czysto dawne, wiejskie. Dom z obory przerobili, dywanów nie uważają; takie byle co un będzie robił, takie zabytkowe⁵¹⁰.

Interpretacje tego rodzaju częstych spostrzeżeń są, zdaniem Laskowskiej-Otwinowskiej, dwie. Pierwsza, węższa, to „typowa dla «dorabiającego się» społeczeństwa niechęć do wspominania biednej, «zacofanej» przeszłości»⁵¹¹. Rolnicy z Lubelszczyzny aspirowali otwarcie do miejskiego stylu życia i miejskiego poziomu komfortu: rozpoznawali swoją podporządkowaną pozycję w stratyfikacji społecznej i pragnęli przejść na wyższe szczeble tej drabiny. Według drugiej, szerszej i komplementarnej interpretacji, „przejście z lepszego do gorszego dezorientuje i obraża, gdyż niszczy istniejącą hierarchię wartości, a dalej idąc, sens dążenia do poprawy warunków bytowych i upodobnienia ich do standardu miejskiego”⁵¹² – sens walki o prestiż, na którą były nakierowane wysiłki wiejskiej społeczności. Imitując, w dodatku nieudanie, wiejski wzorzec życia, nowoosadnicy za jednym zamachem odbieraliby rolnikom ich tradycję zakorzenioną w przeszłości i podważali racjonalność dążeń projektowanych w przyszłość.

Te rozpoznania potwierdzała ocena letników, których styl bycia oddający wyższy status społeczny mieszkańcy wsi akceptowali jako obowiązującą normę. Wspólnota alternatywna burzyła wyobrażoną hierarchię: nie była czysta, elegancka, zamożna, a jako pochodząca z miasta taka właśnie być powinna w oczach aspirujących rolników. Co więcej, jako wspólnota właśnie, afirmowała swoje bliskie więzi i wewnętrzną solidarność, a to odbierało rolnikom ich tradycyjną broń, przynależną grupom zdominowanym: poczucie niezłomnego podtrzymywania silnej wspólnotowości przeciwstawiane atrofii więzi międzyludzkich i powszechnemu wyobcowaniu, które panować miały w grupach dominujących. Laskowska-Otwinowska podsumowuje porównanie percypowanych cech nowoosadników ze stereotypem mieszczanina:

Ludność wiejska nie postrzega nowoosadników przez pryzmat stereotypu mieszkańca miasta. Ewidentnie nie są też rolnikami. Posiadają cechy jednej i drugiej grupy: mają wyższe wykształcenie, mówią po miastowemu, nie pracują na roli; a jednocześnie są na ogół pomocni, nie wywyższają się, mieszkają po sąsiedzku, w domach bardziej zbliżonych wyglądem do wiejskich niż miejskich czy letniskowych. Nowoosadnicy nie należą więc w oczach rolników do kategorii ludzi z miasta. Są jakby trzecią jakością, kategorią powstałą na styku obrazu mieszczanina i mieszkańca wsi. Najprościej opisać ich kategorią dziwadeł, odmieńców. Tak też są postrzegani i określani⁵¹³.

To niedopasowanie próbowano odczytywać na korzyść wsi: ostatecznie nowoosadnicy jako ci, którzy wyemigrowali z miasta na wieś, potwierdzali negatywne wyobrażenia o alienacji i dehumanizacji miejskiego życia. Sami nowoosadnicy identyfikowali się przecież jako

510 Tamże, s. 72.

511 Tamże, s. 72.

512 Tamże, s. 72.

513 Tamże, s. 77.

kontestatorzy i uciekinierzy z miasta. Ich obecność na wsi mogła zatem posłużyć równie dobrze jako potwierdzenie przekonania wsi o własnej wartości. Proces zakorzeniania alternatywnych społeczności na wsi, potwierdzony narodzinami i wzrastaniem dzieci, a później nawet wnuków, nadawał „dziwadłom” więcej cech swojskich i zmniejszał początkowy dystans; jednocześnie w czasie przemianom podlegał wiejski krajobraz i warunki bytowe rolników, którzy nauczyli się korzystać z obecności dziwnych kolonizatorów w promocji regionu, realizacji projektów czy zdobywaniu dotacji.

Polityka państwa narodowego, masowe media i istnienie diaspor to w opinii Apaduraia trzy czynniki wpływające na wytwarzanie lokalności we współczesnej, przenikniętej globalnymi procesami rzeczywistości. Laskowska-Otwinowska odczytała tę myśl w nowatorski sposób, za diasporę uważając nie mniejszość etniczną w obcym kraju, lecz mniejszość kulturową we własnym kraju; taką diasporę tworzyli nowoosadnicy pod Lubartowem, wytwarzający własną lokalność, co było odpowiedzią na działania państwa i środków masowego przekazu. Alternatywne osadnictwo miało wszelkie cechy mniejszości kulturowej: własne zwyczaje, systemy norm i wartości, style życia, ideologie⁵¹⁴. Prezentowało model kultury zdecydowanie odmienny od dominujących w PRL typów socjalistycznego i chrześcijańsko-narodowego⁵¹⁵. W Kamionce i okolicach przyjezdni poprzez więzi ideowe, komunikacyjne i organizacyjne z międzynarodowym ruchem ekowiosek (Wiejskich Aktywnych Społeczności) przenosili w realia wsi we wschodniej Polsce idee i praktyki o charakterze globalnym i ponadnarodowym⁵¹⁶. Tymczasem, zdaniem Ewy Nowickiej, w Polsce panował

klasyczny przykład społeczeństwa zamkniętego, które stwarza (lub przynajmniej dotąd stwarzało) doskonałe warunki rozwoju postaw zamkniętych, ksenofobicznych, operujących uprzedzeniami i stereotypami, a także autostereotypem, obarczonym narodową i wyznaniową megalomanią⁵¹⁷.

Konteksty sąsiedztwa

Osiadli na wsi artyści często podejmowali nowe rodzaje aktywności, niemniej podchodzili do nich z przyswojonym i zinternalizowanym stosunkiem estetycznym. „Słoma” był wcześniej studentem rzeźby na ASP w Warszawie, uczniem między innymi Oskara Hansena, związanym z neoawangardową galerią Repassage, a także muzykiem. Artystyczne pasje rozwijał zresztą już w dzieciństwie spędzonym w Szczecinie: chodził do ogniska muzycznego i na zajęcia taneczne,

514 Por. Janusz Mucha, *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca we współczesnej Polsce*, [w:] *Małe struktury społeczne*, pod red. Ireny Machaj, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 208.

515 Tamże, s. 209-210.

516 Tamże, s. 97.

517 Ewa Nowicka, *Religia a obcość*, NOMOS, Kraków 1991, s. 24.

ćwiczył rysunek i inne umiejętności plastyczne, fascynował się rzeźbiarstwem, w liceum występował w teatrze amatorskim. Gdy wkrótce po ogłoszeniu stanu wojennego porzucił – na rok przed ukończeniem – studia i wyprowadził się na wieś, zajął się wykonywaniem bębnow; wkrótce zaczął też budować i projektować domy, a także organizować imprezy kulturalne. Nie zaprzestał więc prac twórczych, lecz w wiejskich realiach zaczął posługiwać się nowym tworzywem, wykorzystując swoje wcześniejsze doświadczenia. Gdy rozmawiałem z nim w 2013 roku w Dąbrówce, wyrabianie drewnianych bębnow za pomocą siekiery i dłuta nazywał „nadawaniem wyrazu plastycznego”, projektowanie i wznoszenie budynków zaś – „rzeźbą pejzażu, rzeźbą przestrzeni życiowych”⁵¹⁸. Edukacja pod okiem Oskara Hansena i dostrzeżenie niewielkich – ograniczonych oczekiwaniami państwowego lub kościelnego mecenasu – możliwości wyrażania się w rzeźbie przyczyniły się u „Słomy” do odejścia od tradycyjnie rozumianego rzeźbiarstwa. Natomiast Repassage był dla muzyka jak „uniwersytet postaw”: „Kwestia etyki wobec siebie samego [...] – tam się tego napatrzyłem, nałykałem. Jest się odpowiedzialnym za każdy swój krok i za każde zaniechanie”⁵¹⁹. Tworzona w tej galerii sztuka niefiguracywna, nastawiona na kontekst, rozszerzyła dla „Słomy” rozumienie twórczości na całą otaczającą go rzeczywistość. Wieś okazała się terenem, gdzie te podejścia i nastawienia można w twórczy sposób stosować w życiu codziennym.

Dla zagadnienia ustanawiania lokalności szczególnie ciekawe wydają mi się słowa, w których „Słoma”, komentując swoją pracę architektoniczno-budowlaną, łączył teorię formy otwartej Hansena z tradycyjnym wiejskim budownictwem. Hansen miał przekazać swojemu uczniowi „spojrzenie na przestrzeń życiową, jak również na to, w jaki sposób mogą być kształtowane czy powinny być kształtowane przestrzenie życiowe w zależności od kultury, geografii, pejzażu i materiałów, które są dostępne”⁵²⁰. Opisując swój dom, „Słoma” wskazywał między innymi ośmiokątną, obcą europejskiej architekturze podstawę budynku. Budowa własnego lokum i pomoc we wznoszeniu domów znajomych stała się punktem wyjścia do pracy zarobkowej, kreślenia własnych projektów, z wykorzystaniem tradycyjnych materiałów i ekologicznych technologii. Ale obok poznania współczesnej wiedzy architektonicznej niezwykle ważne dla Słomińskiego było przyswojenie sobie konkretnych umiejętności technicznych poprzez pracę własnymi rękami: „Musiałem się uczyć, jak oprawić siekiere, jak ją naostrzyć, jak się rąbie drzewo, ale miałem fajnych wiejskich sąsiadów. Trafiliśmy tutaj w bardzo sympatyczne środowisko i nie było problemu, żeby się tego od nich nauczyć”⁵²¹. Muzyk (ciagle aktywny na scenie, między innymi

518 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

519 Tamże.

520 Tamże.

521 Tamże.

z zespołem Przedwiostrze) i projektant zauważał, że swoją pracą wpisował w szerszy, ogólnoswiatowy trend:

Na przykład przywraca się teraz architekturę z gliny i słomy, która jest jedną z tradycyjnych metod budowania. Przywraca się inne rozwiązania, łączy się nowoczesność z tradycją. Nie stronię od nowoczesnych rozwiązań. Teraz projektuję taki dom, cały taki system, który ma mieć formę odwołującą się do tradycji wizualnych, ponieważ ma znaleźć się w określonym pejzażu, ale materiałowo i technicznie, jeśli chodzi o instalację, będzie bardzo nowoczesny. W dużym stopniu chodzi o to, że mimo że chce się mieszkać na wiosce, to chce się żyć w komforcie, gdzie jest ciepło, nie trzeba co chwilę dokładać do pieca, są systemy podtrzymywania ciepła. Są teraz łatwo dostępne systemy tworzenia własnego prądu, kumulacji i pozyskiwania ciepła z głębi ziemi, technologie słoneczne czy wiatrowe. Kiedy połączy się tradycyjne techniki z rzetelną nowoczesnością, rzetelnymi technologiami współczesnymi, powstają przestrzenie życiowe, które są zachwycające⁵²².

Projekty „Słomy” mają wpisywać się w krajobraz, zapewniać niskie koszty realizacji i użytkowania, a także łączyć komfort życia z ekologią. Jednak myślenie ekologiczne pojawiło się u osadników dopiero w kilka lat po przybyciu na wieś: u progu lat osiemdziesiątych samo słowo „ekologia” pozostawało właściwie nieznane. Według Nicole Gros-pierre-Słomińskiej ekologiczne ukierunkowanie działalności osadników było skutkiem doświadczeń życia na wsi. W „Gadkach z Chatki” z 2009 roku opowiadała o tym:

Zanim pojawiło się w naszym środowisku słowo „ekologia”, był stan wojenny i nasza emigracja wewnętrzna. Pamiętasz pojęcie „emigracji wewnętrznej”? W czasach, kiedy nic nie można było robić i mówić na „zewnątrz”, ludzie po prostu emigrowali „do środka” ze swoimi myślami, ideami. Znaleźliśmy się na wsi, gdzie okazało się, że wszystkie wartości, wszystkie sprawy mają zupełnie inny wymiar. Ludzie bardzo mocno przeżywali to, czym się w tym czasie zajmowali w mieście i nagle wszystko stało się nieważne – telewizja, gazety... Wydawało się, że tak naprawdę życie to te żaby, które się budzą, te listki, który wychodzą, ogień... Jestem człowiekiem z miasta, wychowywałam się w Paryżu i kontakt z przyrodą miałam bardzo słaby. Kiedy odkryłam tę przyrodę, to siłą rzeczy stałam się ekologiem⁵²³.

Choć nowoosadnicy deklarowali sympatię, a wręcz podziw dla wiejskich wartości, a także próbowali wcielać je we własnym życiu, ich sytuacja była przecież zupełnie inna: dokonywali wyboru, podczas gdy ludność rolnicza pod wieloma względami, zarówno kulturowymi, jak i ekonomicznymi, była determinowana koniecznościami. Naśladownictwo ludowej aksjologii (z bardzo wysoko umieszczoną w hierarchii wartością zintegrowanego życia rodzinnego i sąsiedzkiej samopomocy), jak również nabywanie specyficznych umiejętności związanych z fizyczną pracą w gospodarstwie odbywały się na poziomie formalnym, podczas gdy zakres i różnorodność dostępnych możliwości był w obu grupach zupełnie inny, niekiedy tylko zachodzący

⁵²² Tamże.

⁵²³ Nicole Gros-pierre-Słomińska, *Tęsknota do rajów*, rozm. przepr. Agnieszka Matecka-Skrzypek, „Gadki z Chatki” 80/81/2009, podają za: Ewa Kozdraj, dz. cyt., s. 33-34.

na siebie: jedni żyli w ubóstwie z wyboru dyktowanego niechęcią do rywalizacji i konsumpcjonizmu, drudzy mimo wszelkich starań nie potrafili się z biedy wydostać. Formalne, zwłaszcza deklarowane podobieństwa, raczej kamuflowały, niż znosiły odmienność lokalności wytwarzanej przez grupę alternatywną od lokalności rolniczej. Lokalność skromnego i prostego, twórczego życia w bliskości przyrody, konstruowana przez globalne sąsiedztwo wspólnot ekologicznych jedynie czasami przenikała się z lokalnością ciężkiej pracy fizycznej i poczucia niższości rolników, których sąsiedztwa były tworzone raczej przez bliskość terytorialną i tożsamość etniczną. Mimo nacisku na edukację ekologiczną, przeżywania poczucia jedności ze wszechświatem i wdrażania ekologicznych rozwiązań w życiu codziennym nowoosadnicy nie uprawiali ziemi.

Do osiadłych na wsi muzyków i artystów przyjeżdżali na wakacje ich przyjaciele. Rozwadowski z rozrzewnieniem wspominał sielankową atmosferę relaksu i twórczej pracy w otoczeniu przyrody podczas letniego wypadu muzyków Izraela: mleko prosto od krowy, ognisko wieczorem, spanie na słomie na dworze, łąny dojrzałego zboża, zapach czereśni⁵²⁴. Upływ czasu uprzyjemniało palenie marihuany i muzykowanie: „Sprzęt wystawiamy przed chałupę i gramy. Jest cudownie. Właściwie to więcej czasu w hamakach i na kocach uspawani spędzamy, ale gramy tyle, ile trzeba”. Bukolikę przerywali jednak miejscowi chłopci, którzy „po zeszłorocznym pobycie Brygady i kąpieli golasów są nieco obcy”, więc przychodzili przyjrzeć się nowym, intrygującym sąsiadom, co mimowolnie powodowało dyskomfort przybyszów: „czuję ten odorek przetrawionego alkoholu, a w kieszeniach i za spodniami, pod koszulami mają flaszki. Integrować znaczy się chcą”⁵²⁵. Obawy związane z próbą zbliżenia ujawniały podszyte niechęcią, stereotypowe przekonania. Appadurai podkreślał, że niezależnie od intencji sąsiedzkich zbiorowości dominantą ich relacji jest zawsze władza. Już „pierwszy kontakt” między sąsiedztwami „obejmuje zawsze zróżnicowane narracje pierwszeństwa, pochodzące od obu zaangażowanych w nią stron”⁵²⁶. Trudności w relacjach sąsiedzkich zwiększyły się wraz z wprowadzeniem wolnego rynku i gospodarki kapitalistycznej, o czym mówił „Słoma”:

Nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy, że w miejsce tego realnego komunizmu, który zamroził materię społeczną, przynajmniej w środowisku wiejskim, ale może w miejskim też, odepchniętego bez zastanowienia, bez refleksji przyjmuje się model zachodni, w którym główną rolę gra kasa. Kto jest silniejszy finansowo, jest gotów zniszczyć wszystko, co jest ewentualnie konkurujące. To nie jest piękne, to jest niebezpieczne⁵²⁷.

524 Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 94-95.

525 Tamże, s. 101-102

526 Arjun Appadurai, dz. cyt., s. 276.

527 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

Zresztą nie tylko stosunki gospodarcze z punktu widzenia „Słomy” stwarzały groźną tendencję. Również sfera polityki i ustanawiane przez nią prawo pozostawiały wiele do życzenia:

Prawo się faszyzuje. 20, 30 lat temu można było zbudować dom, a teraz przepisy budowlane się faszyzują. Państwo chce decydować o tym, co wchodzi do domu i co wychodzi z domu, jaki będziesz miał kąt dachu, rozumiesz? Ta demokracja – ja to nazywam „demokratą”, bo to dyktatura większości, 50% + 1 – nie jest słodka⁵²⁸.

Mimo zastrzeżeń dotyczących kierunku przemian i sposobu ich wdrażania następująca w latach dziewięćdziesiątych demokratyzacja życia publicznego i towarzyszące jej szersze otwarcie na świat zachęciły osadników do działań animacyjnych i edukacyjnych. Stowarzyszenia i nieformalne grupy zorientowały swoje prace na otaczające je społeczności, których sympatię starały się zaskarbić poprzez harmonijne współegzystowanie i korzystne dla obu stron działania: ułatwiając kontakty z miastem, ucząc, zdobywając granty, organizując wydarzenia kulturalne, na przykład Światowe Dni Pokoju, coroczny festiwal tworzony przez „Słomę” w Dąbrówce z udziałem ponad tysiąca osób. Aktywność pozarządowa na rzecz wiejskich społeczności stanowiła również dowód, że osadnicy mogą być wsi przydatni w realiach kapitalistycznej rywalizacji.

Appadurai nie pozostawiał złudzeń co do tego, że zakładanie sąsiedztw nieuchronnie wiąże się z kolonizacją i sprawowaniem władzy:

Wszystkie przypadki budowania lokalności zawierają moment kolonizacji, moment zarazem historyczny i chronotypiczny, kiedy pojawia się formalne rozpoznanie faktu, że wytwarzanie sąsiedztwa wymaga zamierzonej, ryzykownej, a nawet gwałtownej akcji, jeśli chodzi o glebę, lasy, zwierzęta i inne ludzkie istoty⁵²⁹.

Wielu osadników zdawało sobie z tego sprawę. Dlatego dokładali starań, by budować relacje sąsiedztwa na zasadzie życzliwości i pomocy wzajemnej. Jednakże siła uprzedzeń w połączeniu z jednostkowymi wpadkami lub wybrykami podtrzymywała dystans i nieufność między społecznościami, które żyły w fizycznej bliskości, ale zgoła inaczej konstruowały swoje konteksty lokalne.

528 Tamże.

529 Arjun Appadurai, dz. cyt., s. 271.

Ludyczna koncepcja życia

Dla alternatywnych praktyk wytwarzania lokalności niezaprzeczalne znaczenie miał czas, jaki można było na nie przeznaczyć i jaki regulował życie codzienne, wydzielając okresy świąteczne i powszednie, przeciwstawiając sobie pracę i zabawę. Wynalazek nowoczesności, jakim był czas wolny, miał szczególne znaczenie: to za jego sprawą żmudna, rutynowa praca stała się negatywnym rewersem twórczej, towarzyskiej i konsumpcyjnej samorealizacji. Dominująca rola czasu wolnego jako regulatora aktywności była wyraźna w środowiskach młodzieżowych, które nie weszły jeszcze w pełnym wymiarze na rynek pracy, i artystycznych, których tryb życia był w znacznym stopniu przedmiotem indywidualnej kreacji. Sipowicz czynił z wolnego czasu wręcz jeden z głównych czynników powstania ruchu hipisowskiego:

Należy przypomnieć, że w czasach PRL-u, a szczególnie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ludzie mieli bardzo dużo wolnego czasu. To, co dzisiaj wielu wydać się może luksusem, wówczas było dostępne prawie dla każdego: czas. Marksistowski historyczny determinizm nolens volens wyprodukował ahistoryczny i skamieniały niczym w społeczeństwach Inków czas codzienny. Niewiele się działo i nic nie było do robienia. Nic się nie zmieniało. Nie znano jeszcze stresującego nakręcacza przyszłości: sukcesu. Pieniądze także nie stanowiły jakiegoś wielkiego problemu. Ich moc była raczej umowna. Bardziej liczyły się znajomości i układy. Bumelanci, obiboki i warchoły oraz hipisi nie konali z głodu: chleb i żółty ser kosztowały dosłownie grosze. Młodzi ludzie mieli bardzo dużo wolnego czasu i właściwie żadnych wzorców społecznych, gdyż te, które przygotowano w Komitetach PZPR, nie nadawały się do użytku i były raczej przedmiotem kpin. Ludzie żyli w poczuciu absurdu⁵³⁰.

Czas wolny w XX wieku rozszerzał się kosztem redukcji czasu pracy – z kolejnymi dekadami aż do mniej więcej połowy stulecia malała średnia liczba godzin tygodniowo przeznaczonych na pracę zarobkową – ale był już czymś zupełnie innym niż tradycyjny czas świąteczny. Określały go nie rodzinno-wspólnotowe obrzędy i ceremonie, lecz indywidualne hobby, zajęcia, rozrywki i przyjemności, praktykowane wspólnie z innymi ludźmi tylko o tyle, o ile stanowiło to osobisty wybór. Edgar Morin sądził, że w wypełniających czas wolny rozrywkach szerzyła się „ludyczna koncepcja życia”⁵³¹, realizowana za pośrednictwem technik masowego przekazu, przez uczestnictwo w „życiu światów bliskich na dotknięcie ręki, ale niedotykalnych, pozostających poza zasięgiem naszej ręki”⁵³². Wynikałby z tego paradoksalny charakter czasu wolnego: indywidualny i masowy (Morin używał pojęcia kultury masowej), partycypacyjny

530 Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 95-97.

531 Edgar Morin, *Duch czasu*, przeł. Aleksandra Frybesowa, Znak, Kraków 1965, s. 66.

532 Tamże, s. 67.

i alienujący. Sprzeczność była, zdaniem autora *Ducha czasu*, pozorna, ponieważ bierny odbiór telewizyjnych widowisk w komplementarny sposób łączył się z czynną zabawą. Rządząca wypełnionym przyjemnościami czasem wolnym etyka szczęścia stanowiła antidotum na nihilizm, wyrażający się jako „przeżyta świadomość schyłku albo zagłady wielkich wartości transcendentnych, wartości stojących poza życiem doczesnym i nadrzędnych wobec niego”⁵³³. Książka Morina powstała przed emergencją kultury alternatywnej, ale przedstawiała zjawiska i wartości, z którymi ruchy alternatywne musiały się zmagać, szukając osobistego szczęścia w cieniu nihilizmu, zabawą przełamując alienację, twórczością i aktywizmem wypełniając czas wolny.

Pisałem już o fundamentalnym znaczeniu teraźniejszości jako czasowego wymiaru alternatywnych form wspólnotowości. Nowoczesny czas wolny społeczeństwa przemysłowego był właśnie czasem teraźniejszym. W kulturze kofiguratywnej, w której młodzież została społecznie wyodrębniona i upodmiotowiona, prowadziło to nieuchronnie do konfliktów pokoleń: zanurzona w teraźniejszości młodzież niekoniecznie pragnęła żyć według osadzonych w przeszłości wzorców wcześniejszych generacji. Barbara Fatyga jako przejaw takich konfliktów podawała „bitwy o włosy”, toczone w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych między młodymi ludźmi a ich rodzicami, nauczycielami, a także milicją i innymi instytucjami nadzoru⁵³⁴. Sama antropolożka w okresie swoich badań, a więc głównie latach dziewięćdziesiątych, dostrzegała już elementy kultury prefiguratywnej, w której ludzie młodzi są przygotowani do życia lepiej niż starsi, w związku z czym buntują się przeciwko ograniczającym ją normom. Myślę, że przykładem takiego prefiguratywnego buntu w Polsce mogą być lata 1988-1991, w których – w tle transformacji polityczno-gospodarczej – przebiegała rewolta anarchizującej, alternatywnej młodzieży.

Interwencje w codzienność ulicy

Rozwój sztuki happeningu i performansu w latach sześćdziesiątych wiązał się z wychodzeniem artystów z pracowni i galerii na ulice. Jedni kierowali się niechęcią wobec biurokratyzowanych instytucji, drudzy – pragnieniem reintegracji sztuki i życia. W pierwszym przypadku twórca wykonujący performans na miejskim placu nie był skrepowany regulaminem galerii czy wizją kuratora; w drugim – mógł szukać porozumienia z zupełnie innym rodzajem publiczności niż odwiedzający wernisaże znawcy sztuki. Ulica nakładała inne ograniczenia,

⁵³³ Tamże, s. 72.

⁵³⁴ Barbara Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Wydawnictwo ISNS UW, Warszawa 1999, s. 79.

wynikające choćby z zasad ruchu drogowego czy przyjętego uzusu zachowań przechodniów, kierowców, handlarzy, lokalnych społeczności i tak dalej, lecz wobec spetryfikowanego skryptu występu w galerii bariery te schodziły na dalszy plan, ustępując wrażeniu swobodnej ekspresji adresowanej do wszystkich potencjalnie obecnych ludzi. Wprawdzie okres socrealizmu trwał w Polsce bardzo krótko i sztuka awangardowa szybko wróciła do łask, jednakże dotyczyło to dzieł skupionych na formie, abstrahujących od polityki. Tymczasem zwiększało się grono artystów krytycznie nastawionych do rzeczywistości. Wśród twórców, którzy podjęli uliczne działania, znaleźli się między innymi Teresa Murak, Marek Konieczny, Krzysztof Niemczyk, Andrzej Partum, Paweł Freisler. Ten ostatni od 1971 roku wykorzystywał w akcjach w przestrzeni miejskiej przedmioty takie jak stół i krzesło; jak pisał Łukasz Ronduda, „zabierał je «na spacer» po ulicach Warszawy, przyciągał pod Pałac Kultury i Nauki, zostawiał, a następnie namawiał innych artystów na akcje wokół nich”⁵³⁵. Freisler jeździł z nimi nawet autostopem do innych miast, w Elblągu zaś w 1972 roku wchodził ze stołem do kościoła w czasie mszy, do restauracji, a wreszcie ustawił mebel na środku torów tramwaju, czym zablokował ruch ku ucieczce zbiegowiska.

Miasto. Pole akcji – to podtytuł albumu *Akademia Ruchu* pod redakcją Małgorzaty Borkowskiej, menadżerki grupy. W 1974 roku (w rok po swoim powstaniu) Akademia Ruchu po raz pierwszy, poszukując nowego języka teatru, zeszła ze sceny na ulicę; później regularnie opuszczała rampę, by komentować rzeczywistość przestrzeni miejskiej i w nią ingerować. Miasto stało się faktycznym polem akcji zespołu Wojciecha Krukowskiego, a w działaniach Akademii z drugiej połowy lat siedemdziesiątych zostały wypracowane metody kontaktu z zupełnie nowymi typami odbiorców – przechodniami, mieszkańcami – zachęcające do obustronnej współpracy. Już pierwsze działanie uliczne – *Więź* z 1974 roku – subtelnie łączyło abstrakcyjny, konceptualny język symboli i konkret codziennego doświadczenia: znajdujący się na przystanku uczestnicy podawali sobie kłębek nici, obwiązywali w ten sposób siebie i innych oczekujących, z którymi razem wsiedli do autobusu.

Późniejsze akcje można podzielić na dwa typy. Pierwszy to dyskretne interwencje przestrzenne, oparte na prostych znakach, słowach, sekwencjach gestów. Wymienić tu można: *Potknięcie* z 1975 roku – działanie polegające na serii potknięć na równym chodniku, w tym samym punkcie ulicy lub placu, na oczach zaskoczonych przechodniów; *Kolejkę wychodzącą ze sklepu* – akcję przeprowadzoną w 1976 roku polegającą na odwróceniu szyku kolejki ustawionej przed sklepem; *Europę* – przeniesienie poematu Anatola Sterna z 1930 roku w przestrzeń ulic 1976 roku za pomocą transparentów trzymanyh przez nadbiegających z ciemności aktorów w snopy światła reflektorów samochodowych, czemu towarzyszyło trąbienie klaksonów. Realizacje te, powtarzane

⁵³⁵ Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70...*, s. 40.

w kilku polskich miastach, odbywały się bez zapowiedzi, bez udziału dziennikarzy i krytyków. Przypadkowi świadkowie musieli sami odpowiedzieć sobie na pytanie, na czym polega dane wydarzenie, i odnieść się do niego, na przykład z własnej inicjatywy ustawiając się w wychodzącej ze sklepu kolejce. Drugi typ działania polegał na współtworzeniu sytuacji z miejscową społecznością na partnerskich, równych zasadach. Na przykład *Dom I* angażował mieszkańców podupadłej ulicy Żmigród w Lublinie. Przez trzy dni 1978 roku artyści, którzy początkowo musieli akrobatycznymi umiejętnościami zaświadczyć swój status grupy teatralnej, rozmawiali z mieszkańcami o ich codziennych problemach, a w efekcie tych spotkań zaproponowali wspólne stworzenie dekoracji pierwszomajowej. Na transparentach zawieszonych na zniszczonych budynkach umieszczono wypowiedzi ich lokatorów: ironiczne komentarze („nasze pałace”, „suterena czy parter”) i strzępy potocznych dialogów („chodźmy na plac – czemu nie”). Akcja miała późniejsze wersje, odnoszące się za każdym razem do innych zagadnień i wykorzystujące inne metody, w zależności od problemów, z którymi twórcy zetknęli się w rozmowach z mieszkańcami. Innym działaniem była *Telewizja osobista*, zapoczątkowana w Lubawie w 1984 roku, a powtórzona w szeregu małych miast o niewielkiej ofercie kulturalnej. Mieszkańcom udostępniano sprzęt wideo, dzięki któremu (i z pomocą Janusza Kołodrubca i Tomasza Konarta) mogli zarejestrować własne programy, które następnie publicznie wyświetlano w godzinach transmisji *Dziennika Telewizyjnego* w TVP 1.

Oba rodzaje realizacji Akademii stanowiły inspirację dla późniejszych twórców, łączących artystyczną ekspresję plastyczną i teatralną z animacją kultury i pracą z grupami wykluczonymi. Specyfikę tych działań zwięźle ujmował Ronduda:

W swoich akcjach miejskich artyści AR, łącząc formułę sztuki akcji, performance, happeningu, poszukiwać konceptualno-analitycznych z tradycją formalnych, minimalistycznych odłamów teatru, wypracowali zupełnie nową, nieobecną wcześniej w Polsce, formułę intermedialnej działalności artystycznej. Zapoczątkowali (niejako przy okazji) zupełnie inną tradycję teatralną, konkurencyjną względem tej związanej z Grotowskim czy Kantorem, mniej metafizyczną i egzystencjalną a bardziej nominalistyczną, racjonalną, konceptualną, społeczną. Tradycję traktującą sztukę nie jako byt autonomiczny, esencjalny, a jako kolejny język komunikacji pomiędzy konkretnymi, zanurzonymi w rzeczywistości ludźmi (a nie „ludźmi w ogóle”). Akcje miejskie AR ukazują, jak grupa wypracowała formułę sztuki zrozumiałą dla zwykłych ludzi, budzącą ich zaufanie, a zarazem nie rezygnującą z wysokich standardów artystycznych, które narzucili sobie artyści⁵³⁶.

Za podstawę powodzenia przedsięwzięć Akademii krytyk uważał szacunek i zaufanie do lokalnych społeczności oraz poetyckie przekształcanie rzeczywistości, dalece wykraczające poza demaskację ukrytych porządków władzy i wolne od publicystycznych perswazji. Ronduda trafnie

536 Tegoż, *Akcje miejskie AR*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, pod red. Małgorzaty Borkowskiej, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006, s. 18.

wskazywał, że AR nie dążyła do zniesienia podziału między sztuką a życiem codziennym, lecz badała interakcje zachodzące na ich pograniczu⁵³⁷.

Zastosowanie pojęcia akcji do tak scharakteryzowanych działań wydaje mi się bardzo celne. Akcja – a więc zdarzenie, dzianie się, ruch, aktywność, wyostrożona percepcja i samoświadomość – rozgrywała się w polu miasta, redefiniowała jego sensy i rekonfigurowała formy. Uważam, że takie rozumienie terminu „akcja” odpowiada znacznie szerszemu spektrum praktyk w kulturze alternatywnej, obejmującego performansy, happeningi, uliczne przedstawienia i koncerty⁵³⁸, parady, a także protesty i demonstracje, do których środowiska alternatywne niemal zawsze wносиły ludyczny, twórczy pierwiastek. Dlatego wyróżniam je z rezerwuaru pozostałych praktyk, nadających lokalny kontekst alternatywnym sąsiedztwom.

Teatr Otwarty i kultura czynna

Na mapie alternatywnych akcji szczególne miejsce zajmował Wrocław, w którym jeszcze przed dobą happeningów Pomarańczowej Alternatywy sztuki performatywne stanowiły element życia kulturalnego. Odnotować trzeba przede wszystkim kolejne odsłony nowatorskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego. Wpływ na atmosferę kulturalną miała także teatralna i pozateatralna działalność Jerzego Grotowskiego. Happeningi we Wrocławiu organizowali sensibiliści – grupa założona jeszcze w 1956 roku przez studentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. IV Sesja Sensibilistyczna z września 1976 roku odbyła się w Klubie Związków Twórczych, w formie parodii oficjalnych akademii i sympozjów, z wygłaszaniem referatów (Kazimierza Głaza *Sensibilizm a świat* i Zbigniewa Makarewicza *Świat a sensibilizm*) oraz wręczaniem dyplomów i medali przypadkowym osobom.

Rangę Wrocławia wśród ośrodków sztuk performatywnych w kraju od 1967 roku podnosił Międzynarodowy Festiwal Festiwalu Teatrów Studenckich, sześć lat później przekształcony w Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego, a w 1978 roku – w Międzynarodowe Spotkania Teatru i Sztuki Otwartej. Wydarzenie to integrowało polski ruch teatrów studenckich (w latach siedemdziesiątych przeżywający swoje apogeum) i otwierało go na światowe kontakty i inspiracje⁵³⁹. Zdaniem Tadeusza Nyczka skonfrontowanie się z dziełami o randze globalnej

⁵³⁷ Tamże, s. 20.

⁵³⁸ Kultura alternatywna przyswoiła sobie tradycję ulicznych bardów i muzykantów, której korzenie sięgają pieśni dziadowskiej, wyśpiewywanej przez wędrownych twórców-wykonawców na miejskich placach, przed kościołami, w podwórzach. Tradycja ta była po części na nowo wynaleziona, ale wielu alternatywnych muzyków dla zarobku grało na ulicach, wykonując oprócz własnego repertuaru i popularnych piosenek również starsze utwory, silniej osadzone w kontekście ulicy.

⁵³⁹ Spośród światowych gwiazd przybyłych na wrocławską imprezę można wymienić prowadzony przez Petera Schumanna Bread and Puppet Theatre (prezentowano sztukę *The cry of the people for meat*) w 1969 roku

stanowiło „doświadczenie trudne do przecenienia”, a wrocławska impreza wyznaczała kierunek całego ruchu teatru alternatywnego w Polsce⁵⁴⁰. Festiwal zresztą nie wziął się znikąd – zorganizował go studencki teatr Kalambur prowadzony przez Bogusława Litwińca. Powstał jeszcze w 1957 roku Kalambur początkowo poszukiwał swojej formy na pograniczu kabaretu i teatru poetyckiego, ale pod koniec lat sześćdziesiątych radykalnie zmienił swoją formułę. W 1974 roku grupa zinstytucjonalizowała się jako Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur, a w 1979 roku – przeszła na zawodowstwo. W tym czasie trupa Litwińca poza wystawianiem własnych sztuk prowadziła działalność organizacyjną i wydawniczą.

Początkowa formuła przeglądu spektakli nagradzanych na innych festiwalach teatrów studenckich pozwoliła organizatorom zorientować się w panujących trendach i zjawiskach, by na tej podstawie wypracować własną koncepcję „teatru otwartego”. Już podczas drugiej odsłony festiwalu w 1969 roku okazało się, że mimo różnych poetyk i tematów twórcy polskich i zagranicznych teatrów studenckich dzielili podobne postawy i przekonania. Stanowiły one fundament integrującego się ruchu teatrów studenckich, społecznie zaangażowanych i nowatorskich pod względem formy. „Teatr otwarty” to właśnie teatr zaangażowany – niezamykający się na społeczno-polityczną rzeczywistość i na innego człowieka – oraz nowatorski – otwarty na widza i relację z nim, dążący do zniesienia dystansu między sceną a widownią. Zmiana nazwy festiwalu w 1978 roku korespondowała nie tylko z rozszerzaniem „otwartości” na sztukę, lecz także z pogłębianiem tych sensów: otwarcia na konkret życia, zerwania z dogmatami i autorytetami, otwarcia na etykę zamiast dominacji wartości estetycznych, zwiększania możliwości uczestnictwa w procesie twórczym, nieunikania konfrontacji intelektualnych. W artykule *W stronę teatru otwartego*, którego angielski i francuski pierwodruk ukazał się w 1979 roku, Edward Chudziński pisał, że w konkretnych spektaklach postulaty otwartości realizowały się w trzech nurtach: nastawieniu na tematykę społeczno-polityczną, podejmowaniu dylematów etyczno-egzystencjalnych lub poszukiwaniu nowego języka teatralnego⁵⁴¹. Potwierdzał to twórca festiwalu Bogusław Litwiniec w artykule *Wrocławskie Festiwale Teatru Otwartego*, skróconej i nieznacznie zmienionej wersji książki *Teatr młody – teatr otwarty* z 1978 roku:

Sztuka zawsze służyła do nawiązywania i umacniania więzi międzyludzkich. Z tej jej scalającej właściwości teatr otwarty uczynił jedną ze swoich racji bytu. Dla znacznej części wrocławskich widzów i dla większości młodych ludzi, przybyłych tu z różnych stron świata, festiwal stanowił przede wszystkim

i ponownie w 1987 roku (z przedstawieniem *Jeanne d'Arc*), nowojorską The Performance Group Richarda Schechnera (ze spektaklem *Commune*) w 1971 roku, duński Odin Teatret z Eugenio Barbą na czele w 1973 roku oraz Teatr Tańca Piny Bausch, który w 1987 roku wystawił aż trzy przedstawienia.

540 Tadeusz Nyczek, *Studencki, alternatywny, otwarty. Rzecz o teatrze*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 96.

541 Edward Chudziński, *W stronę teatru otwartego*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 130

możliwość porozumienia, dyskusji lub wymiany poglądów. Mniej liczyły się manifestacje estetyczne, bardziej – postawy polityczne, społeczne i moralne, które tutaj demonstrowano⁵⁴².

Wiązało się to z jeszcze jednym aspektem „otwartości”: przenoszeniem spektakli poza budynek teatru. Już na festiwalu w 1969 roku pojawiły się przypadki zastępowania tradycyjnej sceny pudełkowej przez hale sportowe, sale wykładowe, podwórka i place, ale do V Festiwalu, jak pisał Litwiniec, zdarzało się to sporadycznie.

W roku 1975 spotkania z teatrem na ulicy odbywały się codziennie i stały się bodaj największą przygodą V Festiwalu. Przedstawienie „dla dzieci i dorosłych” portugalskiej Comuny w hallu Dworca Głównego powstrzymało wielu pasażerów pociągów podmiejskich od jazdy na rodzinny obiad. Wielka ceremonia plenerowa Welfare State z Anglii ściągnęła na bulwary pod Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych kilka tysięcy obserwatorów⁵⁴³.

W 1978 roku akcje uliczne znów stanowiły mocną część programu festiwalu; podobnie było podczas kolejnych Spotkań Teatru Otwartego.

Intelektualne powinowactwo z koncepcją teatru otwartego Chudziński dostrzegał w poszukiwaniach parateatralnych Jerzego Grotowskiego⁵⁴⁴. Od kiedy w 1965 roku we Wrocławiu zaczął funkcjonować Teatr Laboratorium Grotowskiego, do stolicy Dolnego Śląska zjeżdżali stażyści, badacze i krytycy teatralni z całego świata. Oddziaływanie Grotowskiego i jego zespołu było ogólnopolskie i ogólnoświatowe, tym bardziej że twórcy wiele tygodni każdego roku spędzali w podróżach. Ale Wrocław jako miejsce ich pobytu był miastem szczególnie tym oddziaływaniem naznaczonym: to tu odbywały się spektakle i warsztaty, gdy grupa nie była akurat w drodze, to tu Grotowski i jego współpracownicy brali udział w spotkaniach i dyskusjach. Warto zaznaczyć, że wraz z przechodzeniem Laboratorium od teatru do działań parateatralnych coraz więcej z tych działań – szczególnie od około 1975 roku – adresowano do młodzieży, niekoniecznie zainteresowanej teatrem jako takim.

Szczególne znaczenie pośród organizowanych przez Grotowskiego i Instytut Laboratorium wydarzeń miał Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów, który od 14 czerwca do 7 lipca 1975 roku funkcjonował we Wrocławiu, przyciągając zainteresowanych z całego świata, między innymi naukowców różnych dyscyplin, reżyserów, krytyków, aktorów i młodzież studencką. Zamiarem inicjatorów było poszukiwanie kontaktu między ludźmi, możliwości spotkania i porozumienia poprzez odrzucenie codziennej rutyny i wyzwolenie ukrytych w ciele energii. W ciągu kilku tygodni odbywały się konferencje, ćwiczenia, gry, konsultacje, staże, dyskusje, występy i projekcje filmów. Każdego wieczoru chętni uczestnicy Uniwersytetu (niepoddani żadnej selekcji) spotykali się w trakcie tak zwanych Uli, będących rodzajem doświadczenia grupowego, niekiedy transu lub

542 Bogusław Litwiniec, *Wrocławskie Festiwale Teatru Otwartego*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 135-136.

543 Tamże, s. 151.

544 Edward Chudziński, dz. cyt., s. 127.

ekstacyzności. Członkowie zespołu Laboratorium prowadzili grupy warsztatowe, z którymi skupiali się na wybranych zagadnieniach, dotyczących między innymi komunikacji międzyludzkiej, działania ciałem i głosem czy przepływu energii przez ciało. Wspecjalizowani lekarze udzielali porad aktorom, własne staże prowadzili twórcy zagraniczni: Peter Brook, Joseph Caikin, André Gregory; część staży, ćwiczeń i spotkań odbywała się pod Wrocławiem, na przykład *Special Project* zrealizowany sześciokrotnie w Brzezince. W gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego treningi, ćwiczenia i prezentacje wykonywał zespół Odin Teatret. Pokazywane filmy dotyczyły zarówno wcześniejszych etapów Laboratorium, jak i pracy teatrów zagranicznych. Wśród wystawianych spektakli oprócz *Apcalypsis cum Figuris* Laboratorium znalazły się *Renga Moi* (Czerwony wojownik) w reżyserii Richarda Serumagi, *The Duchess of Malfi* (Księżna d'Amalfi) w reżyserii Philipa Prowse'a i *Pasje dramatyczne II* w reżyserii Tadashiego Suzuki⁵⁴⁵. Grotowski szacował, że przez wszystkie zajęcia i staże Uniwersytetu Poszukiwań Teatru Narodów „przewinęło się ponad pięciuset czynnych uczestników, nie licząc kilku tysięcy osób, które brały udział w otwartych spotkaniach, konferencjach, pokazach”⁵⁴⁶.

Uniwersytet Poszukiwań stanowił dla Grotowskiego „pierwszy, ale bardzo ważny [...] krok w kierunku u p r z y s t ę p n i e n i a tego, co w okresie wstępnym musiało być bardzo wąskie”⁵⁴⁷. Analogicznym, choć skromniejszym działaniem były prowadzone później *Otwarcia* – dostępne dla wszystkich chętnych staże. Znaczenie tych parateatralnych wydarzeń Grotowski wyjaśniał, posługując się opozycją kultury czynnej i biernej. Kultura bierna była oparta na odbieraniu, przyswajaniu sobie dóbr kultury – filmów, literatury, spektakli – wytworzonych przez innych ludzi. Natomiast kultura czynna miała polegać na działaniu przynoszącym jego wykonawcy „uczucie wypełniania życia, poszerzania jego wymiaru”⁵⁴⁸, co w praktyce sprowadzało się najczęściej do twórczości, na przykład literackiej lub teatralnej, dostępnej nielicznym. Staże i spotkania organizowane przez Laboratorium miały służyć poszerzaniu tego rodzaju doświadczenia na osoby niebędące wyspecjalizowanymi artystami, umożliwianiu im doznania „pewnego rodzaju osobistego twórczego doświadczenia, które nie jest obojętne dla życia danego człowieka ani jego życia z innymi”⁵⁴⁹. Innymi słowy, upowszechnianie kultury czynnej miało przybliżać uczestników warsztatów do realizacji koncepcji człowieka czynnego, do której zespół Laboratorium doszedł dzięki swojej metodzie ćwiczeń jako samopoznania i odsłaniania własnej intymności przez aktora –

545 Zbigniew Osiński, dz. cyt., s. 222-228.

546 Jerzy Grotowski, *Poszukiwania Teatru Laboratorium. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, rozm. przepr. Tadeusz Burzyński, „Trybuna Ludu” 252 (10026)/1976, s. 6, podają za: Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 614.

547 Tamże, s. 614, rozstrzelanie autora.

548 Tamże, s. 614.

549 Tamże, s. 615.

zglobiania własnej osobowości w kontakcie z innymi ludźmi. Elementy kultury czynnej, zdaniem Grotowskiego,

można sprowadzić do czegoś najprostszego, jak działanie, reagowanie, spontaniczność, impuls, pieśń, spolegliwość, muzykowanie, rytm, improwizacja, dźwięk, ruch, prawda, i godność ciała. Ale także: człowiek względem człowieka, człowiek w świecie dotykającym⁵⁵⁰.

Dychotomia kultury czynnej i biernej była fundamentem działań Laboratorium w latach siedemdziesiątych, nakierowanych na upowszechnianie w różnych kręgach społecznych kultury czynnej oraz właściwych jej typów percepcji, doświadczenia i więzi międzyludzkich. Postulat uprawiania i popularyzacji kultury czynnej przejęły od Laboratorium młodsze grupy twórcze, a wyrażony przez Grotowskiego sposób różnicowania aktywności kulturalnych stał się podstawowy – jakkolwiek wyrażany już w innych słowach i kontekstach – dla samookreśleń wspólnot alternatywnych, dążących do czynnego, pełnego, świadomego i kolektywnego uczestnictwa w kulturze.

Działania Ruchu Nowej Kultury

W atmosferze współtworzonej przez Festiwa Teatru Otwartego i Instytut Laboratorium jesienią 1980 roku rozpoczął swoją działalność Ruch Nowej Kultury – legalna organizacja anarchizujących studentów Uniwersytetu Wrocławskiego. Wiesław Cupała, jeden z założycieli RNK, opowiadał mi: „Były takie, można powiedzieć, hipisowskie teatry. To zaraziło trochę we Wrocławiu” i wyjaśniał, że pod wpływem działalności Litwińca i Grotowskiego w tym mieście młodzi ludzie zakładali własne teatry⁵⁵¹. Przyjaciół Cupały Waldemar Fydrych wraz z kolegami stworzył nieformalną Armię, z którą w 1979 roku przeprowadzał „manewry” na letnim obozie psychoterapeutycznym nad morzem. Armia, złożona z hipisów symulujących zaburzenia psychiczne w celu uniknięcia obowiązku służby wojskowej, obóz psychoterapeutyczny przemianowała na wojskowy, o czym opowiadał „Major”:

Kupiliśmy pistolety kapiszonowe, szable z plastiku, zrobiliśmy z papieru hełmy, zbudowaliśmy nawet tratwę „Antipsychoterapeuticus”, którą zaczęliśmy pływać po morzu. Strzelaliśmy na stołówce do potraw i kucharek, robiliśmy akcje na wydmach⁵⁵².

Fydrych postanowił walczyć z „dyktaturą” dyrektora obozu, by przejąć władzę. W tym celu Armia zorganizowała wywiad i kontrwywiad, zawiązała w samorządzie pacjentów zwycięską koalicję z konkurencyjną Legią Cudzoziemską, a „Major” powołał Instytut Antypsychiatrii. Gdy dyrektor obozu próbował przywrócić porządek i usunął Fydrycha, ten został przyjęty w sąsiednim

550 Tamże, s. 615.

551 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

552 Waldemar Fydrych, [w:] Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 8.

obozie, w którym obowiązywała bardziej wyrozumiała psychiatria humanistyczna, dzięki czemu pozostał w miejscowości i kontynuował swoje „manewry”. W efekcie psychiatrzy stracili kontrolę nad całą społecznością pacjentów. „Dziwna sytuacja. Chorzy udawali normalnych, normalni – czubków” – wspominał Fydrych⁵⁵³.

W tym samym czasie, kiedy na UW r powstało RNK, we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych zarejestrowano Niezależne Zrzeszenie Studentów, które wkrótce wprowadziło swoich przedstawicieli (w liczbie jednej trzeciej wszystkich obradujących) do senatu uczelni, dzięki czemu uzyskało duży wpływ na decyzje jednostki. Możliwość rzeczywistego działania wzmogła zainteresowanie polityką wśród studentek i studentów, którzy w kolejnych miesiącach urządzali mityngi w kawiarni szkolnej i zbierali się pod aulą senatu, aby domagać się usunięcia przedmiotów obronnych i politycznych z programu studiów oraz wykluczenia przedstawicieli Studium Wojskowego i Studium Wychowania Fizycznego z senatu. W lutym wybrano nowego rektora PWSSP. Komunikację środowiska studenckiego ułatwiał sprzęt elektroniczny będący w posiadaniu Katedry Wiedzy Wizualnej. W okresie kryzysu bydgoskiego w marcu 1981 roku po raz pierwszy

szkoła została włączona, jako ośrodek działań plastycznych, do akcji o charakterze ogólnospołecznym.

Uczelnię zamieniono w fabrykę plakatów, opracowywano informację wizualną dla Zarządu regionu Dolny Śląsk NSZZ „Solidarność”⁵⁵⁴.

Studenci i studentki PWSSP coraz częściej przejmowali inicjatywę na uczelni: prowadzili dla siebie własne wykłady o kontrkulturze, podejmowali działania teatralne i performatywne wykraczające poza obowiązki studenckie i standardy akademickie. Wykłady, spotkania i pogadanki odbywane w PWSSP były bliskie praktyce *teach-in*, rozpowszechnionej w latach sześćdziesiątych w USA formule intensywnego samokształcenia w środowiskach studenckich, a jednocześnie swego rodzaju manifestacji zaangażowania politycznego odbywającej się w granicach prawa. Aktywność studencka na PWSSP przygasła w maju, głównie z powodu nadchodzącej sesji – w NZS mimo trzech kolejnych prób nie udało się zebrać wymaganego kworum, by dokonać wyboru nowych władz Zrzeszenia.

Wcześniej jednak, w kwietniu 1981 roku, wielu studentów i studentek wzięło udział w *Marszu Pokoju*. Zorganizowany przez Ruch Nowej Kultury pochód był pierwszym w Polsce „marszem wielkanocnym”, wzorowanym na zachodnich manifestacjach urządzanych pod taką właśnie nazwą⁵⁵⁵. Wprawdzie z powodu nieporozumienia pomysłodawcy *Marszu* Andrzeja

553 Tamże, s. 8.

554 Tamże, s. 22.

555 W latach sześćdziesiątych sprzeciw wobec wojny i poborowi do armii był zwykle pierwszym wyrazem aktywności politycznej młodzieży, od którego przechodzono do rozwiniętej działalności i kontestacji całego systemu. Protesty antywojenne przyjmowały formę marszów – w Wielkiej Brytanii marsze zapoczątkował założony jeszcze w 1958 roku komitet Campaign for Nuclear Disarmament, organizujący pochody tysięcy młodych ludzi (w 1963 roku

Dziewita z reprezentującym „Solidarność” Władysławem Frasyniukiem zamiast pochodu odbyło się tylko zgromadzenie na Polu Marsowym Stadionu Olimpijskiego, ale udział w nim wzięło kilka tysięcy osób, a wydarzeniu towarzyszyły przedstawienia Teatru Deszczu, Happy Grass i Laboratorium.

Inna akcja członków RNK stanowiła odpowiedź na podwyżkę cen biletów komunikacji miejskiej we Wrocławiu. Cupała zauważył, że kasowniki w tramwajach blokowały się po wrzuceniu monety jednozłotowej, która wskutek inflacji straciła wszelką wartość. Mój rozmówca zgromadził akurat cztery litrowe słoiki takich monet, planując zbudować z nich „pomnik inflacji”, ale w zaistniałej sytuacji postanowił spożytkować je inaczej:

[...] zaczęliśmy blokować kasowniki: jak pięć kasowników w tramwaju, to pięć złotych wrzuconych i już wszyscy jeździmy za darmo. Cuda się działy, bo ludzie wysiadali z tramwaju z tego powodu, że nie mogli skasować biletu (śmiech). Czułem się ucziwie, bo straciłem pięć złotych. To trwało jakieś trzy dni, że Wrocław jeździł za darmo, tramwaje były poblokowane⁵⁵⁶.

Wyczerpanie zapasu złotych nie wyczerpywało pomysłowości Cupały, który postanowił zalepić kasowniki pastą do zębów. Akcję przerwała dopiero interwencja motorniczego – okazało się, że blokowanie kasowników może być ryzykowne. Oprócz takich ludycznych działań RNK podejmowało konwencjonalne sposoby aktywności, na przykład zbierało podpisy pod projektem ustawy o zakazie uprawy maku, z którego wyrabiano „kompot”, czyli szkodliwy dla zdrowia narkotyk. Ale i w tej akcji pojawił się element gry: listy zebranych podpisów działacze Ruchu oddali w sejmie ubrani w białe lekarskie kitle, co symbolicznie wyrażało ich prozdrowotne postawy.

Strajk studencki na PWSSP

Emocje rozgorzały na nowo we wrześniu 1981 roku, gdy uczelnie we wszystkich miastach w Polsce objął studencki strajk solidarnościowy z Wyższą Szkołą Inżynierską w Radomiu. Początkowo strajk był aktem jedności środowiska studenckiego; przy okazji usiłowano załatwić różne sprawy, czy to ogólnokrajowe, jak zmiana ustawy o szkolnictwie wyższym, czy lokalne, często bardzo prozaiczne – do takich należało żądanie szybkiego ukończenia remontu akademika wrocławskiej PWSSP. Strajkujący na wrocławskich uczelniach byli dobrze zorganizowani w komitety strajkowe, a nad przestrzeganiem regulaminu strajkowego czuwały powołane przez komitety służby porządkowe. Odżyło życie polityczno-kulturalne w formie dyskusji, prelekcji,

liczebność uczestników oszacowano na czterdzieści tysięcy osób) na trasie 85 kilometrów z Londynu do Aldermaston. Analogiczne Marsze Wielkanocne przyjęły się wkrótce w USA, Niemczech Zachodnich, Holandii i Norwegii – weszły do stałego repertuaru praktyk ruchów kontestacji.

556 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

wieczów, pokazów filmowych, koncertów, spektakli. Ruch Nowej Kultury przyłączył się do strajkujących w akcie solidarności, lecz także ze względów towarzyskich. Strajk był dla RNK przede wszystkim nową sytuacją interpersonalną, w której możliwa stawała się realizacja ludzkich potrzeb i pragnień.

W miarę upływu czasu środowisko strajkujących studentów i studentek się konsolidowało, a nastroje uległy radykalizacji – jak pisał Fydrych, „zrodziła się koncepcja ostatecznego rozprawienia się z przestarzałymi strukturami akademickimi”⁵⁵⁷. Okupowany przez studentów gmach uniwersyteckiego Instytutu Filozofii ogłoszono Fortem nr 1, a wewnątrz budynku stanął namiot RKN ozdobiony hasłem „Miłość i Anarchia”. Wspólnie z zespołem studenckiego teatru Ambalangua zaczęto tworzyć rady rewolucyjne na UW i PWSSP, wydawano odezwy i manifesty. Happening jako metoda skutecznego działania społecznego został odkryty dość przypadkowo, gdy w nocy pod budynkiem Fortu nr 1 pojawiły się ekipy porządkowe z drabinami i pędzlami z zamiarem zamalowania politycznych plakatów zamieszczonych na murze. Studenci, którzy zauważyli ruch na zewnątrz, pojawili się w oknach, śpiewali *Międzynarodówkę*, oświetlali funkcjonariuszy fleszami aparatów fotograficznych i rzutnikami; taka niespodziewana reakcja zbiła z tropu przybyłych, którzy szybko się oddalili. Kilka lat później Fydrych komentował to zdarzenie:

Działania happeningowe zyskiwały niezwykłą rangę. Intencją tych akcji miało być uwalnianie ludzi z przeróżnych dewiacji psychicznych, z nienawiści, strachu i wąsko stosowanego racjonalizmu życiowego. Happeningi w myśl nowego surrealizmu miały pokazywać, że sztuka i życie to jedno⁵⁵⁸.

Podczas strajku zaczęła się ukazywać gazetka „Pomarańczowa Alternatywa”, której pomysłodawcą jeszcze przed strajkiem był Dziewit. Artystyczno-literackie pismo o profilu satyrycznym, nawiązujące do nurtów dadaizmu i surrealizmu, było krytykowane przez Uczelniany Komitet Strajkowy, zdominowany przez NZS, za ośmieszanie idei strajkujących studentów, co redaktorzy ogłosili, wykpiwając próby cenzury:

Uniwersytecki Komitet Strajkowy mając na względzie wyższe racje strajku na czas jego trwania zakazuje drukowania bez uprzedniego ocenizowania przez UKS „Pomarańczowej Alternatywy”⁵⁵⁹.

W komentarzu RNK poniżej można było przeczytać następujące słowa: Urząd nie owija w bawełnę – boi się skrajności. Wydaje prawa. Urząd w stanie tworzenia wydaje prawo liberalne, bez sankcji, ale jakże szybko następuje nagradzanie. Nagradzanie karze rozłąką. Kara jest komfortem. Komfort to wolność⁵⁶⁰.

Druk „Pomarańczowej Alternatywy” przeniesiono z UW do Akademii Rolniczej, a później – na PWSSP i stamtąd po kryjomu przenoszono egzemplarze na uniwersytet. Konflikt się pogłębiał:

557 Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 24.

558 Tamże, s. 25.

559 Uniwersytecki Komitet Strajkowy, brak tytułu, „Pomarańczowa Alternatywa” 3/1981, brak paginacji.

560 Brak autora, brak tytułu, „Pomarańczowa Alternatywa” 3/1981, brak paginacji.

UKS usunął ze strajku Tomasza Wackę, w odpowiedzi zaś nieznane osoby dokonały sabotażu powielacza, na którym drukowano biuletyn Komitetu. Na łamach „Pomarańczowej Alternatywy” student PWSSP Marek Puchała ogłosił, że 21 listopada „podczas jednoosobowego posiedzenia” utworzył pierwszy Alternatywny Komitet, a następnie Federację Alternatywnych Komitetów, sam zaś mianował siebie tej federacji oficerem, co w skrócie brzmiało FAK OF, czyli jak anglojęzyczny wulgaryzm⁵⁶¹. Przechodząc od słów do czynów, Puchała wykonał stemple z literami „FAK” i „OF”, którymi pieczętował obrazy i inne przedmioty. Gest Puchały był manifestacją wolności, której żaden komitet nie może ograniczyć, skoro do tworzenia alternatywnych komitetów wystarczy jedna osoba. Puchała uczestniczył w wydarzeniach strajkowych także jako muzyk; specyfiką strajku na PWSSP były częste, regularne koncerty⁵⁶². Z biegiem czasu wiece i debaty zeszły na dalszy plan wobec ekspresji artystycznej w postaci plakatów, obrazów, koncertów, performansów i instalacji. Dynamika strajku studenckiego na PWSSP we Wrocławiu przebiegała analogicznie do tej na uczelniach artystycznych w krajach zachodnich, stanowiących główny bastion studenckiej rewolty 1986 roku – tam również początkowo obojętni młodzi artyści i artystki poprzez grupowe działanie, samokształcenie i nieskrępowaną ekspresję dochodzili do radykalnych postaw i postulatów, z ustanowieniem „uniwersytetu krytycznego” (jako miejsca krytyki systemu społecznego w ogóle, a systemu kształcenia w szczególności) na czele.

Zaangażowanie polityczne przynosiło pierwsze sukcesy, które mobilizowały strajkujących do dalszych posunięć, w wyniku czego zmieniono statut szkoły. Proces dydaktyczny w PWSSP miał stać się partnerski; w siódmym numerze „Pomarańczowej Alternatywy” przedstawiono wizję „wolnego uniwersytetu”, będącego „rewolucją wyobraźni” i „najwspanialszą zabawą”:

wolny uniwersytet jest zależny od nas i od naszej odwagi jeśli chcemy tylko czytać jesteśmy plemieniem tchórzliwym jeśli pragniemy myśleć i czuć jesteśmy geniuszami – geniusz nie jest samotny otaczają go spontanicznie zorganizowane i rewolucyjnie zmienne bandy geniuszy pragnących życia.

wolny uniwersytet nie jest zorganizowaną strukturą jest żywym organizmem zmieniającym nawet mechanizmy swojego rozwoju pulsuje jak muzyka reggae żyje sprzecznościami wbrew prawu wyłącznego środka i innym podobnym zasadom usztywniającym kręgosłup

wolny uniwersytet nie jest dodatkiem do życia jest życiem które zależy tylko od nas (życie nie jest obiadem w którym nauka służy podobnym celom jak majonez) wolny uniwersytet proponuje same utrudnienia – łatwą jest tylko konsumpcja:

jeśli chcesz poznać hegla nie zjadaj jego słów są ludzie którzy też chcą go poznać poszukaj ich na wolnym uniwersytecie

jeśli chcesz wiedzieć jak latają ptaki nie osłabiaj ich lotu swoją lornetką lataj razem z nimi

561 Brak autora [Marek Puchała], *Oświadczenie*, „Pomarańczowa Alternatywa” 4/1981, brak paginacji.

562 Oprócz Puchały występował między innymi Krzysztof „Kaman” Kłosowicz, lider zespołów Miki Mousoleum (w składzie którego grał Artur Gołacki, inny student PWSSP) i Kaman & The Big Beat.

jeśli wiesz że historia wyjaśni ci kim jesteś myśl o matematyce i bajkach arabskich tam znajdziesz historię

wolny uniwersytet jest rewolucją wyobraźni jest zakłóceniem symetrii biurokratycznego życia wśród dogmatów i zinstytucjonalizowanych racji jest odrzuceniem polityki bo życie nie jest polityką:

nie bądź politykiem dla samego siebie – żyj

nie bądź politykiem dla ludzi – żyj razem z nimi

nie bądź politykiem dla wiosny – polityka jest snem w puszcze

nie bądź politykiem dla własnych oczu – wszystko co widzisz to prawda

nie bądź politykiem dla polityków – ich racje są tylko polityczne

nie bądź politykiem dla wiedzy

nie bądź politykiem dla zabawy

nie bądź politykiem dla pracy

nie bądź politykiem dla swoich spacerów

wolny uniwersytet jest najwspanialszą zabawą z wielką ilością ciuciubabek tysiącami starych niedźwiedzi które śpią i z karuzelą która czeka – wzywa nas z daleka jest pracą kiperów w probierni prawdy dysponuje zachwycającymi zmiennymi smakami wiedzy⁵⁶³.

W bajkowej opowieści o „Uniwersytecie Pomarańczowej Alternatywy” z tego samego numeru czasopisma praca przeplatała się z zabawą, a w tle pojawiały się odwołania do ekologii, wegetarianizmu i anarchosyndykalizmu⁵⁶⁴. Wizje urealniono w ostatnich częściach gazetki, w których zostało jasno wyłożone stanowisko redakcji wobec bieżących zdarzeń: „Celem rewolucji na uniwersytecie jest wolny uniwersytet”⁵⁶⁵. Ten numer „Pomarańczowej Alternatywy” dedykowano Wolnemu Uniwersytetowi Rolnemu, jaki ogłosili zbuntowani studenci wrocławskiej Akademii Rolniczej.

Na zjeździe Uczelnianych Komitetów Strajkowych w Poznaniu, gdzie część Krajowej Komisji Koordynacyjnej NZS namawiała do zaprzestania strajku (było to po pacyfikacji strajkujących studentów szkoły pożarniczej w Warszawie), delegacja wrocławskiej PWSSP z Fydrychem w roli konsultanta domagała się kontynuacji i nie podejmowania decyzji bez wiedzy i zgody uczestników strajków. Wrocławianie zaproponowali autonomiczny zjazd tych organizacji, które opowiadały się za podtrzymaniem akcji strajkowej – termin wyznaczono na 13 grudnia, a poparcie wyraziły reprezentacje studentów i studentek z jedenastu uczelni. Rozwój wydarzeń ucięło wprowadzenie stanu wojennego, w wyniku którego rozwiązano strajk, zamknięto szkoły, internowano niektórych profesorów, w tym aktywnego w strukturach „Solidarności” Konrada Jarodzkiego⁵⁶⁶, a także studentów: Zdzisława Nitkę, Jacka Jaśkiewicza, Christosa Mandziosa

563 Brak autora, WOLNY UNIWERSYTET WOLNY UNIWERSYTET WOLNY WO?, „Pomarańczowa Alternatywa” 7/1981, brak paginacji.

564 Brak autora, brak tytułu, „Pomarańczowa Alternatywa” 7/1981, brak paginacji.

565 Brak autora, brak tytułu, „Pomarańczowa Alternatywa” 7/1981, brak paginacji.

566 Por. brak autora, *Sprawa doc. Konrada Jarodzkiego z PWSSP*, [w:] „Obecność. Niezależne pismo literackie” 11/1985, s. 91.

(przewodniczącego wrocławskiego NZS). Po kilku tygodniach spacyfikowane uczelnie na powrót otwierano. W PWSSP zajęcia zaczęły się w lutym. Zmiany w funkcjonowaniu szkoły z jesieni 1981 roku anulowano, wprowadzono natomiast wykłady wojskowych. Stan wojenny oznaczał też zasadniczo koniec Ruchu Nowej Kultury, który nie prowadził później żadnej działalności.

Zawiązane w czasie strajku bliskie, partnerskie relacje między studentami a wykładowcami jednak przetrwały, a militaryzacja uczelni wręcz sprzyjała ich zacieśnianiu. „Eksperyment strajkowy i funkcjonowanie w tych warunkach szkoły, stworzyło nietypową sytuację godzącą w stabilność struktur dydaktycznych”, jak konkludował Fydrych⁵⁶⁷. Doświadczenia strajkujących studentów i studentek mocno wpisały się w ich sposób myślenia, a twórczość z tego okresu wyznaczała często kierunek dalszej drogi artystycznej. W murach uczelni przeprowadzano kolejne happeningi, a sztuka przybrała mniej lub bardziej jawny charakter komentarza politycznego. Prace dyplomowe z lat 1984-1985, tworzone przez studentów i studentki z roczników najmocniej zaangażowanych w wydarzenia strajkowe, dalece odbiegały od uczonych w pracowniach schematów twórczości akademickiej, przy aprobacie części pedagogów. W 1984 roku Paweł Jarodzki wykreował swego rodzaju performans, na obronę swojego malarskiego dyplomu *Sztuka reagująca* zapraszając młodzież będącą pod wpływem narkotyków. Podobny performans zorganizował Krzysztof Skarbek, który na obronę pracy dyplomowej zaprosił nie tylko przyjaciół i znajomych, lecz także napotkanych przypadkiem obcych ludzi, którzy wyróżniali się ekstrawaganckim wyglądem i stylem bycia. Puchała, student Wydziału Szklą, a jednocześnie perkusista nowofalowej grupy Klaus Mitffoch, na obronie zaprezentował wykonane ze szkła instrumenty perkusyjne. Ku konsternacji komisji egzaminacyjnej Puchała w czasie obrony milczał, nie odpowiadając na żadne pytania, by w końcu włączyć kasetę z piosenkami swojego zespołu.

Akcje performatywne samorzutnie wykraczały z uczelni artystycznych w przestrzeń miasta, przez co nabierały wymiaru społecznego, publicznego. Kłosowicz, wedle opisu Fydrycha,

przystąpił do akcji, która bynajmniej z założenia nie miała mieć charakteru artystycznego. Owinięty dokładnie taśmą magnetofonową jeździł na składanym rowerku w centrum miasta, zakłócając ruch uliczny. Wszędzie towarzyszyło mu trąbienie, tworzyły się korki uliczne. [...]. Następnie wbiegł do klubu „Rura”, gdzie skacząc ze stolika na stół, zaczął spijać alkohol z kieliszków gości. Kiedy psychicznie przygotował się do próby kąpieli w wodach Odry przy pobliskiej elektrowni, uczestnicy zdarzenia wezwali personel medyczny ze szpitala psychiatrycznego i tym sposobem eleganckie pod względem emocjonalnym i artystycznym „performance” określone zostało mianem wariactwa⁵⁶⁸.

567 Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 29.

568 Tamże, s. 42.

Happeningi Pomarańczowej Alternatywy

Akcje takie jak „Kamana” Kłosowicza miały charakter indywidualny i nie pociągały za sobą uczestnictwa publiczności. Podobnie przebiegały happeningi organizowane przez „Majora” w 1986 roku, stanowiące działanie artystyczne w przestrzeni miejskiej, nienastawione na gromadzenie tłumu. Fydrych w wielkiej, papierowej czapce patrolował ulice Wrocławia, a z Andrzejem Dziewitem wzorem surrealistów rozdawał kwiaty przed zakładami pracy. Happening *Tuby* (albo *Zadymianie Rynku*) z 1 kwietnia 1986 roku polegał na paradzie przez miasto kilkunastu młodych artystów z kolorowymi, dymiącymi tubami. Równy rok później happening *Garnki* zgromadził już wystarczającą liczbę uczestników, by spod Instytutu Historycznego przeszła na plac Grunwaldzki ogromna stonoga skonstruowana z garnków (wydarzenie zinterpretowano politycznie, ponieważ zbiegło się w czasie z podwyżkami cen w sklepach). W kolejnych przedsięwzięciach brało udział coraz więcej osób: znajomych „Majora” ze studiów, undergroundowych artystów, działaczy „Solidarności”, Solidarności Walczącej, Wolności i Pokoju, NZS, uczniów z Międzyszkolnego Komitetu Oporu, anarchistów, hipisów, punków i zwykłych gapiów. Najliczniejsze wydarzenia skupiały kilka tysięcy uczestników. Wraz ze zwiększaniem się popularności akcji, odbywających się co miesiąc lub częściej (tylko w październiku 1987 roku aż cztery razy), coraz większy wpływ na ich przebieg miał ogół biorących udział ludzi; „Major” i inni liderzy jedynie wyznaczali ramy działania i koordynowali poszczególne fragmenty. Swobodną inwencję uczestników happeningów uzupełniały poczynania milicji, określanej przez Dobosza jako „grupa happenerów działająca według własnych scenariuszy”⁵⁶⁹, zupełnie nieprzygotowanej do postępowania z występami tego typu. Dla oddania specyfiki tych wydarzeń przybliżę przebieg trzech wybranych happeningów przeprowadzonych przez wrocławską Pomarańczową Alternatywę w latach 1987-1988.

1 czerwca 1987 roku akcja *Krasnale* (albo *Krasnoludki na Świdnickiej*) zgromadziła – wedle różnych źródeł – od kilkuset do dwóch tysięcy osób. Happening poprzedzały rozprowadzane kilka dni wcześniej plakaty i ulotki o intrygującym przesłaniu. Tekst ulotki umiejscawiał krasnoludki w kulturze socjalistycznej jako pracowity lud małych robotników noszących czerwone czapki, kształtem zbliżone do budionówek. „Polska ma przyszłość. Niech żyje surrealizm. Niech rozkwitają światowe siły pokoju w cieniu sztuki wojennej” – wzywano, zdradzając termin i miejsce pojawienia się krasnoludków, małych przyjaciół reformy gospodarczej⁵⁷⁰. Zgodnie z zapowiedzią od strony ulicy Szewskiej pojawił się pochód:

569 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 46.

570 Tamże, s. 47.

Wielki misio w czarnych okularach – relacjonował wydarzenie Fydrych – obwiązany papierem toaletowym oraz wielka plansza niesiona przez krasnoludki. Na planszy namalowany wielki krasnal, w miejscu twarzy dziura (każdy może wstawić swoją twarz i sfotografować się jako skrzat)⁵⁷¹.

Milicja zaczęła aresztować uczestników przemarszu, ale wokół zdążyło utworzyć się zbiegowisko, w którym organizatorzy szybko rozdali kilkaset czerwonych czapek, chętnie zakładanych przez zebranych. Pojawiła się również postać przebrana za kota w butach. Gdy milicjanci odpowiedzieli aresztowaniami osób w czapkach i zaapelowali o rozejście się, tłum zareagował śmiechem, oklaskami, tańcem wokół milicyjnych wozów, śpiewaniem piosenki *My jesteście krasnoludki* i skandowaniem: „Krasnoludki są na świecie”. Funkcjonariusze nie nadążali z rekwirowaniem rekwizytów i aresztowaniami uczestników arlekinady, którzy tanecznym korowodem wędrowali po Rynku, wokół pręgierza i pomnika Aleksandra Fredry, śpiewali i częstowali mundurowych cukierkami. W kontynuacji zabawy nie przeszkodził nawet deszcz; dopiero przysłanie kolejnych funkcjonariuszy pomogło rozbić uliczną imprezę. Odtąd milicjanci byli – chcąc nie chcąc – stałymi uczestnikami happeningów, wmanewrowywanymi w żarty. Dochodziło do tego, że mundurowi zabierali przechodniom papier toaletowy albo aresztowali przypadkowe osoby, które akurat ze względu na jakąś część garderoby wydały im się podejrzone.

Z kolei 6 listopada 1987 roku Pomarańczowa Alternatywa obchodziła wigilię siedemdziesiątej rocznicy wybuchu rewolucji październikowej. Treść ulotki rozklejonej na murach na kilka dni przed happeningiem *Wigilia Rewolucji Październikowej* wzywała do przybycia w czerwonym ubraniu, z czerwonymi flagami lub pomalowanymi na ten kolor włosami i twarzą. Zapowiadano wystawę psów rasowych i nierasowych *Psy na czele rewolucji* oraz wigilijny barszcz czerwony podany w barze Barbara na zakończenie wydarzenia⁵⁷². Happenerzy planowali między innymi defiladę z udziałem pancernika Potiomkin i krążownika Aurora, inscenizację ataku na Pałac Zimowy i procesję kołédników z czerwoną gwiazdą wigilijną. Udział poszczególnych grup uczestników obmyślano tak, by docierali oni na obstawioną milicjantami ulicę Świdnicką z różnych stron, co miało zdezorientować mundurowych; część osób przebrała się w okolicznych lokalach, część wysiadła z autobusów jeżdżących ulicą Kazimierza Wielkiego. W albumie *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja krasnoludków* Fydrych i Bronisław Miszał opisywali to zdarzenie następująco:

Tym razem milicjanci koncentrują się na nie dopuszczaniu uczestników na teren ulicy Świdnickiej. Blokują przejścia. Na samym początku odpierają atak pancernika „Potiomkina”, który był ukryty w księgarni technicznej „Kwant” oraz po pewnych trudach pacyfikują wykonany z płótna krążownik „Aurora”. Od strony Rynku odpierają też dobrze przygotowany atak ubranych na czarno „marynarzy z Kronsztadu” oraz anarchistów niosących czarną flagę. Pomimo że ubrany na czerwono tłum skanduje

571 Tamże, s. 48.

572 Tamże, s. 66.

„Rewolucja! Rewolucja!”, milicjanci utrzymują zwarty szyk. Nie powodzi się pełne desperacji natarcie „Gwardii Czerwonej”, na czele której biegnie „Towarzysz” Józef Pinior, przyszły eurodeputowany. Mieli oni zdobyć „Bar Barbara”, ogłosić upadek władzy Generała i przekazać tęże władzę w ręce ludu. „Bar Barbara” zostaje tymczasem zamknięty przez tajniaków. Tego też dnia, w barze, z menu wycofane zostają wszystkie czerwone potrawy takie jak barszcz czerwony, czerwone buraczki oraz czerwone napoje takie jak np. sok z malin. Kiedy już wydaje się, że działania milicjantów odnoszą zwycięstwo, następuje atak „Czerwonej Konnicy”. Oddział ten dokonał cudu przechodząc przez naszpikowaną tajniakami strefę w pobliżu Placu Wolności⁵⁷³.

Starcie milicjantów z przybyłą na drewnianych konikach „Czerwoną Konnicą” umożliwiło wkroczenie do akcji Anioła Rewolucji o czerwonych skrzydłach oraz kolędników z czerwoną gwiazdą wigilijną i transparentem z napisem „Barszcz Czerwony”. Dowództwo milicji wydało przez megafon rozkaz: „Łapać czerwonych”, co tłum przyjął oklaskami. Wcześniej gonitwy i szamotaniny między uczestnikami happeningu a funkcjonariuszami ustały, gdy z przejścia podziemnego wyszedł, kierując się w stronę Rynku, czarnoskóry mężczyzna w czerwonym berecie na głowie, powodując konsternację obu stron; po jego przejściu gra została podjęta na nowo. Zmaganiom towarzyszyły okrzyki, gwizdy, rozrzucanie ulotek, napisy na koszulkach: „Będę więcej pracować”, hasła transparentów: „Żądamy rehabilitacji Lwa Trockiego – twórcy Armii Czerwonej”, „Żądamy ośmiogodzinnego dnia pracy dla Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych”. Cała akcja trwała mniej więcej godzinę. Wśród około stu pięćdziesięciu zatrzymanych osób znalazło się wielu przypadkowych przechodniów, którzy nie wiedząc o rozgrywającym się happeningu, przypadkiem mieli przy sobie coś czerwonego; chaotycznym zatrzymaniom sprzyjał gęstniejący mrok. Po dwóch godzinach aresztowanych wypuszczono, kilka osób pociągnięto do odpowiedzialności przed kolegium.

Szczególne miejsce wśród akcji „Majora” zajął happening *Braterska Pomoc Wiecznie Żywa* z 19 sierpnia 1988 roku, zorganizowany w dwudziestą rocznicę agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Fydrych postanowił tego dnia ze swoją Armią przekroczyć granicę na Śnieżce. I tym razem przedsięwzięcie zostało zapowiedziane rozklejonymi na murach ulotkami. „Po dwudziestu latach ponownie siły antysocjalistyczne zagrażają wielkiej sprawie. Nie czekajmy na rozwój wydarzeń w 20 rocznicę, powtórzmy ten wspaniały jubileusz” – apelował w ulotce „Sztab Operacyjny”⁵⁷⁴. W trakcie wyprawy również rozdawano ulotki napotkanym turystom.

Około dwustu uczestników akcji sformowało kilka wspinających się osobnymi szlakami oddziałów, między którymi kursowali kurierzy, zapewniający nieustanną komunikację. Taka taktyka minimalizowała straty wskutek zatrzymań przez milicję, bezpieczeństwo i Wojsko Ochrony Pogranicza.

⁵⁷³ Waldemar Fydrych, Bronisław Misztal, dz. cyt., s. 61-64.

⁵⁷⁴ Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 91.

Ubrany w strój samuraja Fydrych kierował oddziałem ludzi przebranych w wojskowe mundury i uzbrojonych w plastikowe karabiny. Grupy biorące udział w wydarzeniu zjechały z różnych miast Polski – z czarną flagą pojawili się anarchiści z Gdańska. Były też osoby pojedyncze. Służby mundurowe przez cały dzień wyłapywały kolejnych uczestników, by po paru godzinach wypuścić ich w Jeleniej Górze; „Major” na widok milicyjnych samochodów przezornie zeskokczył z wyciągu na Małą Kopę, lecz został ujęty przez WOP. Przekroczenie granicy na Śnieżce powiodło się jedynie nielicznym, nieorganizowanym osobom, a przede wszystkim – zaprzyjaźnionym anarchistom z Czechosłowacji, ponieważ władze sąsiedniego państwa okazały się mniej czujne. Natomiast Fydrych po przesłuchaniu w Jeleniej Górze został zwolniony i wraz z innymi uczestnikami wrócił pociągiem do Wrocławia. Wbrew oczekiwaniom rozgłos tego happeningu był niewielki – uwagę społeczeństwa przykuwały sierpniowe strajki robotników. Ale dla wielu osób ważniejsze było wspólnotowe spędzanie czasu: „dużo imprez, poznanych ludzi, jakiś spacer po lesie – więcej w tym wszystkim było wakacyjnego barłżenia niż działań pro czy anty. Sporo rozmów z Waldkiem i przyjaciółmi, medytacji i zbierania jagód” – przyznawała uczestniczka Pomarańczowej Alternatywy Małgorzata Olewińska-Syta⁵⁷⁵.

Semantyka wrocławskich happeningów

Większość happeningów odbywała się jako parodia oficjalnych świąt państwowych i zwyczajowych, takich jak Święto Kobiet, *prima aprilis*, Dzień Dziecka, Dzień Pokoju, rocznica rewolucji październikowej. Drugim stopniem zabawy było wymyślanie nowych uroczystości; Dzień Milicjanta i Dzień Tajniaka wypełniały lukę w oficjalnych świętach poszczególnych grup zawodowych. Pod koniec lat osiemdziesiątych państwowe socjalistyczne uroczystości nie miały już nic z rozmachu z lat pięćdziesiątych – stanowiły niebudzącą emocji ceremonię o znanym schemacie. Dlatego pojawienie się grupy, która urządzała uliczne przemarsze z portretami Marksa, Engelsa i Lenina, mogło budzić konsternację obserwatorów. Spowszedniała ikonografia socjalizmu zyskała drugie życie, a happeningi tyleż wyśmiewały, ile familiaryzowały jej bohaterów⁵⁷⁶. Pomarańczowa Alternatywa wytworzyła łatwo rozpoznawalny styl, którego podstawowym składnikiem był kolor pomarańczowy, wyposażony w rozległe, ale przeważnie pozytywne konotacje. Posługiwanie się abstrakcyjnym językiem znaków, barw i gestów łączyło wrocławskich

575 Małgorzata Olewińska-Syta, „*Dużeństwo*” czyli „*Duża Gocha*”, [w:] *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987-1989)*, wstęp, wybór i oprac. Joanna Dardzińska, Krzysztof Dolata, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011, s. 313.

576 Z podobną konfuzją spotykały się rzeźby popiersia Marksa, tworzone w tym czasie przez Krzysztofa Bednarskiego: formalnie typowe przedstawienia socrealistyczne, jednak w kontekście wyczerpania socjalistycznej eschatologii – dyskretnie ironiczne.

happenerów z twórcami Akademii Ruchu, jednakże w akcjach „pomarańczowych” język ten został umieszczony w kontekście ludycznym.

Fydrych i Dobosz opisywali działania Pomarańczowej Alternatywy w kontekście zachodniej i krajowej sztuki happeningu, akcentowali jednak lokalną specyfikę i społeczno-polityczny wydźwięk wrocławskich wydarzeń:

Happeningi Pomarańczowej Alternatywy korzystają z wszystkich ważnych elementów tego rodzaju działań artystycznych. Odbijają się w nich doświadczenia happeningów amerykańskich (materia codzienności jako punkt wyjścia), niemieckich (szeroko stosowana symbolika), francuskich (dążenie do wciągnięcia w zabawę widowni). Cechą specyficzną polską jest natomiast daleko idące „upolitycznienie”. [...]. Pomarańczowa Alternatywa nie stanowi kliszy happeningów teatralnych na Zachodzie. Jest mieszaniną sztuki, zabawy, polityki, „zadymy”, odbija wewnętrzne relacje społeczne w PRL. Happening stawiający na nogi władze całego miasta sprawia, że wszyscy stają się tu aktorami⁵⁷⁷.

Fydrych i jego towarzysze obstawali przy terminie happeningu, mimo że mogliby przyjąć wiele innych określeń⁵⁷⁸. W strukturze, symbolice, a nawet nazwach happeningów pojawiały się identyfikacje tych akcji z kulturowym fenomenem karnawałów (na przykład w *Karnawale Riobotniczym*), a muzyczne, kolorowe korowody przebierańców uzupełniano elementami teatru ulicy, świątecznej parady, a z drugiej strony – wiecu i demonstracji politycznej. Twórcy Pomarańczowej Alternatywy wybrali pojęcie happeningu nie dlatego, że brak było bardziej adekwatnych słów, lecz ponieważ pojęcie to łączono z najnowszymi zjawiskami w sztuce współczesnej, dzięki czemu nazwane tak działania łatwiej mogły zyskać status artystyczny⁵⁷⁹.

W zestawieniu z niejednoznacznymi ideologicznie elementami z dziecięcego (baśniowego) *imaginarium* trwale i stabilne, mogłoby się wydawać, znaczenia symboli władzy i jej przeciwników rozmywały się, rozpuszczały w migotliwym żywiole ulicznej zabawy. Szczególnie pozostała po okresie stanu wojennego leksyka militarystyczna była z upodobaniem pastiszowana i wykpiwana. W nie mniejszym stopniu niż dyskurs władzy przekształcano slogany „Solidarności”, o czym pisała Ewa Rewers:

Bez wątplenia „Nie ma wolności bez krasnoludków”, ale jednak „Nie ma wolności bez Solidarności” definiuje wolność inaczej. Obie wersje – łącznie – nadają polskiemu przywiązaniu do wolności wieloznaczny, emancypacyjny w szerokim sensie charakter. W historii Pomarańczowej Alternatywy jest

577 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 43.

578 Z dzisiejszego punktu widzenia akcje Pomarańczowej Alternatywy można by zaklasyfikować jako *street party* albo *flash mob*; jednakże takie kategoryzacje stanowiłyby, moim zdaniem, błąd prezentyzmu.

579 Samo pojęcie happeningu skontualizował w 1957 roku Allan Kaprow w eseju na temat malarstwa Jacksona Pollocka, określając tak rodzaj sztuki performatywnej, powiązanej strukturalnie z kontekstem bezpośredniego, fizycznego otoczenia. Pierwszy własny występ tego rodzaju Kaprow miał wykonać już w 1958 roku, lecz za moment początkowy sztuki happeningu uznaje się zwykle jego o rok późniejszą akcję *18 Happenings in 6 Parts* w Reuben Gallery w Nowym Jorku. Według innych źródeł pierwszym happeningiem był *Theatre Piece No. 1* Johna Cage'a; wpływ Cage'a zresztą trudno przecenić – w jego zajęciach w nowojorskiej New School for Social Research w latach 1958-1959 uczestniczył szereg artystów, którzy w następnych latach zaczęli uprawiać happeningi, w tym właśnie Kaprow.

więcej takich sytuacji, w których dokonuje się niejednoznaczna zamiana ról, a wspólną ich cechą okazuje się opór przeciwko sprawowaniu jakiegokolwiek władzy symbolicznej, wykraczający daleko poza wąsko rozumianą polityczność⁵⁸⁰.

Łączenie znaczeń z heterogenicznych porządków, jak wigilia i rewolucja październikowa, albo deficytowe towary i ich bezpłatne rozdawnictwo na ulicy wywoływało zdumienie u nieprzygotowanych odbiorców działań Pomarańczowej Alternatywy. Nadwyżka semantyczna i wieloznaczność wykorzystywanych symboli często współwystępują „zwłaszcza w sytuacjach ludycznych i liminalnych zarazem, jak święta, karnawały czy końcowy etap inicjacji w społeczeństwach plemiennych”, jak dowodził Turner⁵⁸¹. W momencie przesilenia wieloznaczność przechodzi płynnie w brak znaczenia, by dopiero później, w fazie reintegracji społeczeństwa, odnaleźć sensy stare lub uzyskać nowe.

Rewers wskazywała ludowy rodowód Pomarańczowej Alternatywy, uznając prześmiewczą konwencję wystąpień ruchu za „charakterystyczną cechę tradycji plebejskich”⁵⁸². Michaił Bachtin w *Twórczości Franciszka Rabelais'go...* podkreślał, że średniowieczne karnawały stanowiły parodię oficjalnych, kościelnych uroczystości, a ze względu na obecność pierwiastka zabawowego zbliżały się do form teatralno-widowiskowych, choć nigdy nie weszły po prostu w obręb sztuki, pozostały częścią życia społecznego. Średniowieczny karnawał obejmował wszystkich ludzi, nie dzielił uczestników na widzów i występujących. „Karnawału się nie ogląda – w nim się żyje”, jak pisał Bachtin. Jako rzeczywistość przeżywana, nie zaś obserwowana czy kontemplowana, karnawał unieważniał wszystkie zewnętrzne wobec niego porządki, znosząc społeczne normy: „karnawał nie ma granic przestrzennych”, co oznacza, że rozpościera się na wszystkie sfery życia⁵⁸³. Mimo wykorzystania pewnych cech teatralno-widowiskowych karnawał przynależał do samego życia, a nie do sztuki, i życie to w symboliczny sposób odradzał.

Wrocławskie akcje rozpoczynały się najczęściej punktualnie o godzinie 16 i trwały od kilkunastu do kilkudziesięciu minut. Spotkania przygotowawcze odbywały się w kawiarniach, klubach, mieszkaniach i akademikach; układano plan przebiegu zdarzenia, odbywano próby, przygotowywano i gromadzono rekwizyty, takie jak tekturowe czołgi i okręty albo zabawkowe miecze i pistolety, szyto i nakładano kostiumy, malowano twarze, pisano ulotki i slogany transparentów. Ogłaszane wcześniej instrukcje i apele nawiązywały do gromadzenia się „pod zegarem” na ulicy Świdnickiej, w jednym z centralnych punktów miasta – to tam rozgrywały się główne wydarzenia. Sztab Pomarańczowej Alternatywy wykorzystywał okoliczne mieszkania, lokale, przesmyki i podwórka do koncentracji i przygotowań przed poszczególnymi manewrami

580 Ewa Rewers, *Autograf krasnoludka*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 161.

581 Victor Turner, *Badania nad symbolami*, przeł. Ewa Klekot, [w:] *Badanie kultury...*, s. 102.

582 Ewa Rewers, dz. cyt., s. 169.

583 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 64.

oraz ucieczek przed milicją, w zależności od sytuacji. Zegar na Świdnickiej, pobliskie przejście podziemne i popularny bar Barbara były wyróżnikami przestrzennymi, dzięki którym – a także dzięki stałej godzinie – happeningi szybko utrwaliły się w świadomości mieszkańców i mieszkank miasta. Wydarzenia składały się z trzech etapów: pierwszy rozpoczynali nowicjusze, nieznani jeszcze milicji, w drugim włączali się uczestnicy z dłuższym stażem, wreszcie na koniec wkraczali najbardziej doświadczeni, ale też najłatwiej rozpoznawalni happenerzy. Wypracowany, powtarzalny schemat przebiegu happeningów pełnił funkcję mnemotechniczną, podobnie jak stałe ramy czasoprzestrzenne, wykorzystywane formy plastyczne i słowne.

Wrocław był szczególnie predestynowany do ulicznych akcji ze względu na swoją historię – po II wojnie światowej w miejsce wcześniejszej pojawiła się całkowicie nowa ludność. Pokolenie tworzące happeningi było właściwie pierwszą generacją urodzoną we Wrocławiu, a przecież sporą część uczestników wydarzeń stanowili przyjezdni z innych stron studenci i studentki. Wśród wrocławian relatywnie duży był odsetek inteligencji przybyłej na Dolny Śląsk z uniwersyteckiego przed wojną Lwowa. Brak zakorzenienia w miejskiej geografii i historii ułatwiał bardzo swobodne operowanie przestrzenią, a kontekst kultury studenckiej łączył się z intensywnością spotkań na uczelni, w akademikach i klubach studenckich⁵⁸⁴. Rejon przejścia podziemnego, łączącego dwie części Świdnickiej, przecięte przez jezdnię ulicy Kazimierza Wielkiego, był nie tylko świetnym punktem komunikacyjnym, w centrum miasta i tuż obok Rynku, z intensywnie kursującym transportem miejskim. Obszar ten miał wiele punktów symbolicznych, wyznaczanych przez „zegar historii” na Świdnickiej – powtarzający się punkt zbiórek happenerów – aliteracyjny „bar Barbara”, samo przejście jako chwilowe zstąpienie pod ziemię oraz usytuowany w bliskiej części Rynku pomnik Aleksandra Fredry, kojarzonego głównie jako komediopisarza. Okolice te już wcześniej funkcjonowały jako miejsce spotkań młodych ludzi, tak zwany „Broadway”; pod zegarem i przy barze Barbara gromadzili się hipisi, a później – punki. Dla taktycznego wymiaru happeningów ważny był model zabudowy Starego Miasta, z dużą liczbą podwórek, przesmyków, uliczek i zaułków, których w tych czasach nie grodzono, podobnie jak nie zamykano bram kamienic, dzięki czemu można było w razie potrzeby skryć się na klatce schodowej.

Podobnie naśladowcy Pomarańczowej Alternatywy w innych miastach wybierali dla swoich akcji przestrzenie już wcześniej skupiające życie uliczne, dobrze skomunikowane, o semiotycznym zgęszczeniu i dobrej widoczności. W Gdańsku happeningi odbywały się zwykle na Długim Targu lub stanowiącej jego przedłużenie ulicy Długiej, w Łodzi – na ulicy Piotrkowskiej, pod budynkiem Horteksu. Tymoteusz Onyszkiewicz w książce *Czas: anarchia, tryb: rewolucja*.

⁵⁸⁴ Wrocławskie początki Pomarańczowej Alternatywy były zatem pośrednio efektem wieloletniej polityki państwowej, ogromną wagę przykładającej do rozwoju kultury i nauki na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych.

Wspomnienia warszawskiego anarchisty: 1989-1991 podawał powody, dla których demonstracje i happeningi w stolicy często zaczynały się na placu Zamkowym, wokół Kolumny Zygmunta:

Pochyłe ukształtowanie placu budowało przestrzeń dla przybyłej widowni, a scenę tworzyły schody, stanowiące podstawę cokołu kolumny. To z tych schodów dochodziły w latach 1989-1991 wykrzykane przez anarchistów rewolucyjne tezy, mówiące o społecznej niesprawiedliwości i zniewoleniu jednostek przez systemy polityczne.

Plac Zamkowy miał jeszcze tę zaletę, że był miejscem, gdzie spotykała się alternatywna młodzież Warszawy. Młodzież ta brała chętnie udział w każdym wywrotowym i nielegalnym zgromadzeniu. Niechęć do władzy była powszechna, dzięki temu zawsze można było liczyć na to, że jacyś blakający się punkowcy, rastamani, czy sfrustrowany nowofalowiec przyłączą się do demonstracji, a może nawet zgodzą się nieść któryś z transparentów⁵⁸⁵.

Przywódcy anarchistów i prowadzący happeningów niejednokrotnie pragnęli nie rzucać się w oczy, gdy koordynowali wydarzenie. Dlatego obecność barwnej i chętniej do włączenia się młodzieży była im na rękę: skupiała ona uwagę funkcjonariuszy i dziennikarzy, podczas gdy główni animatorzy akcji działali ukryci w tłumie.

Konstruowanie sytuacji

Sytuacjoniści myśleli o przestrzeni jako o zdarzeniu, dzianiu się – Guy Debord podkreślał to już w 1954 roku, jeszcze w ramach Międzynarodówki Letrystycznej:

Poezja wyczerpała już prestiż, który zawdzięczała swoim poszukiwaniom formalnym. Poza granicami estetyki oznacza ona panowanie ludzi nad ich własnymi przygodami. Poezję można wyczytać z twarzy. Dlatego stworzenie nowych twarzy jest nagłą potrzebą. Poezję znajdujemy w formach miast. Dlatego też zbudujemy poruszające miasta. Nowe piękno będzie SYTUACYJNE, to znaczy t y m c z a s o w e i przeżywane. Najnowsze *varia* artystyczne interesują nas tylko ze względu na siłę w y w i e r a n i a w p ł y w u , którą można w nich odnaleźć lub im zaszcześcić. Poezja to dla nas nic innego, jak tworzenie absolutnie nowych zachowań oraz środki służące do namiętnego angażowania się w te zachowania⁵⁸⁶.

Zamysł zbudowania poruszających miast rozwijał Constant Nieuwenhuys, tworząc utopijne projekty Nowego Babilonu, badaniem zaś potencjałów sytuacyjnych miejsc zajmowali się sytuacjoniści w ramach psychogeografii, a konkretnie – w praktyce dryfu, czyli miejskiej włóczęgi bez określonego celu i czasu trwania, opartej jedynie na sile przyciągania różnych punktów w przestrzeni. Bronisław Misztal zauważał, że sytuacjonizm miał być „odpowiedzią na dekompozycję świata burżuazyjnego”:

585 Tymoteusz Onyszkiewicz, *Czas: anarchia, tryb: rewolucja. Wspomnienia warszawskiego anarchisty: 1989-1991*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2014, s. 20.

586 Guy Debord, [w:] „La carte d'après nature”, 1954, styczeń, nr specjalny. Podaję za: Mateusz Kwaterko, *Guy Debord – teoretyk przeklęty*, [w:] Guy Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, s. 8, rozstrzelenia autora.

Ta dekompozycja, w oczach uczestników słynnej Platformy Alba (wrzesień 1956), powodowała konieczność oparcia życia społecznego na zasadzie konstrukcji sytuacji, czyli „konkretnego budowania chwilowych wspólnot (*ambiances*) i przekształcania ich w nadrzędną pasjonacką jakość”⁵⁸⁷.

W ostatnim zdaniu badacz cytował zresztą napisany w 1957 przez Deborda *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Condition of Organization and Action*. Obszarem tworzonych w celu spotkania, komunikacji i współdziałania sytuacji miały być przede wszystkim ulice, po których poruszają się, mijając siebie nawzajem, rozmaite osoby i grupy. Zamiast budować specjalne placówki czy instytucje, w celu aktywizacji ludzi wystarczyłoby za pomocą symbolicznych interwencji tworzyć na ulicach ulotne sytuacje interakcji międzyludzkiej zanurzone w niepowtarzalnym klimacie emocjonalnym. Sztuka, o której marzyli sytuacioniści, miała być po prostu intensywnie przeżywaną częścią życia, w związku z czym nie potrzebowała ani galerii, ani specjalnego tworzywa, ani podziału na wykonawców i publiczność – a wręcz musiała z tym wszystkim zerwać.

Podobne myślenie o sytuacjach interpersonalnych rozpowszechniło się – częściej w oparciu na własnych przeżyciach niż teoriach – w kulturze alternatywnej w PRL w latach osiemdziesiątych. W 1988 roku za sprawą rozgłosu Pomarańczowej Alternatywy nagle w całym kraju zapanowała moda na happeningi⁵⁸⁸. Wspólne całemu pokoleniu wchodzącemu w dorosłość w latach osiemdziesiątych doświadczenie rozpadu wielkiego społecznego projektu socjalizmu i nagłego wybuchu masowego ruchu społecznego „Solidarności” było dla młodych ludzi ważniejsze od specyfiki układów ulic i placów oraz jakości architektonicznych. Zresztą wymiar urbanistyczno-architektoniczny był w dużej mierze wspólny różnym miastom w Polsce, jeśli chodzi o socrealistyczne budownictwo i planowanie przestrzenne. Socrealistyczne inwestycje z lat pięćdziesiątych w całym kraju przytłaczały swoim monumentalizmem i przeskalowaniem. Symbolizowane przez nowe budowle i układy przestrzenne wprowadzanie robotników do centrów miast, zdominowanych wcześniej przez mieszczaństwo, w praktyce bywało niekonsekwentne i powierzchowne. Ewa Rewers zauważała, że

w ramach tej samej polityki, odebrano mieszkańcom prawo do swobodnego dysponowania przestrzeniami publicznymi w mieście, za które uchodziły zawsze ulice. W ten sposób dokonano podziału

587 Bronisław Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa na tle procesów globalnych*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 89.

588 Poza Wrocławiem happeningi organizowały między innymi Pomarańczowa Alternatywa w Warszawie i Lublinie, łódzka Galeria Działań Maniakalnych, poznański Komitet Obrony Czerwonych Kapturków, Różowa Alternatywa w Gdańsku oraz szereg mniej znanych grup happeningowych w innych miastach. Akcje te różniły się w zależności od umiejętności, wyobraźni i liczebności organizatorów; na przykład wydarzeniom w Łodzi znacznie bliżej było do teatru ulicznego niż znanych z Wrocławia przemarszów i parad – wpływ na to miały z pewnością teatralne zainteresowania animatora Galerii Krzysztofa Skiby. W nieco instrumentalny sposób do przyciągnięcia młodych ludzi stosowały happeningi grupy anarchistyczne: Ruch Społeczeństwa Alternatywnego w Gdańsku, A-Cykliści w Warszawie, grupy Międzymiastówki Anarchistycznej z innych ośrodków. Zachęcone popularnością formy happeningu sięgały po nią także Federacja Młodzieży Walczącej i młodzieżówka Konfederacji Polski Niepodległej.

na fasadową sferę publiczną, budowaną także w sensie dosłownym przez rządzących, oraz uliczną opinię publiczną, której konstruktorzy mieli wprowadzić więcej twarzy – coś z tego jednak, skoro nieujawnionych⁵⁸⁹.

Innymi słowy, ulica stała się scenerią wielkich, patetycznych ceremonii państwowych i medium jednostronnego przekazu – w formie plakatów, murali, transparentów – oficjalnie akceptowanych i pożądaných treści. Ten odświętny, oficjalny symboliczno-perswazyjny wymiar ostro odcinał się od zwyczajnego doświadczenia codziennego życia wspólnot sąsiedzkich, robotników, kupców, przechodniów i młodzieży, które tradycyjnie manifestowało się na ulicy. Pomarańczowa Alternatywa, zdaniem badaczki, te dwa wymiary czy dwie sfery na nowo zestrzajała, łącząc symbolikę i frazeologię oficjalnych uroczystości z codziennością ruchu ulicznego i mowy potocznej. „Tym samym – pisała Rewers – koncentrując się na plebejskim prawie do życia na ulicy, przypominała o niewygasającej potrzebie autentyczności eliminowanej przez władzę ze społecznego działania”⁵⁹⁰. Chodziło zasadniczo o „autentyczność” politycznego zaangażowania mieszkańców i mieszkanek, ograniczonego innymi kanałami.

Śmiech zamiast przemocy

Zasadą, chociaż w ferworze nie zawsze realizowaną, był bierny opór wobec milicjantów, którym wręczano kwiaty i cukierki. Rola funkcjonariuszy w przebiegu happeningów była kluczowa – chodziło o utrzymaną w granicach bezpieczeństwa grę z mundurowymi. Jednym z podstawowych sukcesów Pomarańczowej Alternatywy było uczynienie władzy widzialną poprzez wciągnięcie jej w niejednoznaczną grę – w latach, w których władza dążyła ku jak najpełniejszej niewidzialności⁵⁹¹, skoro nie udawało jej się odzyskać zerwanej stanem wojennym społecznej legitymizacji. Pasywna postawa służb porządkowych podczas *Rewolucji krasnali* 1 czerwca 1988 roku była zwycięstwem Pomarańczowej Alternatywy, lecz także zaburzeniem sprawdzonego scenariusza happeningów, dlatego następnej akcji towarzyszył transparent „Gdzie jest milicja?! ”⁵⁹². *Żywoty Mężów Pomarańczowych* są wypełnione dialogami uczestników happeningów z przesłuchującymi ich oficerami. Większość z tych rozmów przybierała postać absurdalną, jak w przypadku, gdy na uwagę prowadzącego dochodzenie: „Jeżeli pan chce się zajmować działaniami artystycznymi, to niech pan to robi tam, gdzie nas nie ma”, Fydrych odpowiedział

589 Ewa Rewers, dz. cyt., s. 165.

590 Tamże, s. 165.

591 Na przykład poprzez ograniczanie pompatycznych ceremonii, stopniową liberalizację życia gospodarczego i wprowadzanie rozpraszających odpowiedzialność elementów wolnego rynku, szczególnie w efekcie ustawy o działalności gospodarczej projektu ministra przemysłu Mieczysława Wilczka i premiera Mieczysława F. Rakowskiego z 1988 roku.

592 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 86.

pytaniem: „Gdzie panów nie ma?”⁵⁹³. Wesołość wzbudzały sytuacje, w których podczas happeningów aresztowano osoby przypadkowo znajdujące się w danym miejscu. Ludyczna atmosfera przenosiła się na komisariaty: śpiewano dziecięce piosenki, błaznowano, skandowano oksymoroniczne hasła; funkcjonariusze pozwalali nawet grać na trąbkach i gitarach. Z czasem nastrój ten udzielił się również milicjantom i oficerom SB, którzy z rozbawieniem przesłuchiwali niecodziennych zatrzymanych, a w międzyczasie swobodnie z nimi rozmawiali i żartowali. „Tajniacy nawet czasem przeszkadzali mi swoimi artystycznymi uwagami, w rodzaju: tu powinny być jeszcze rogi etc. Czasem mieli rację” – wspominał Fydrych⁵⁹⁴.

Siedziba milicji przy ulicy Łąkowej stała się miejscem kolejnych happeningów. Powtarzające się ludyczne sytuacje prowadziły do serdecznych relacji między oficerami a „ciotkami rewolucji”, jak nazywali siebie najbardziej doświadczeni happenerzy. Było to możliwe, ponieważ uczestnicy Pomarańczowej Alternatywy potrafili śmiać się z siebie samych, a nie tylko z przedstawicieli władzy. Bachtin uznawał, że „uchylenie hierarchicznych stosunków” w praktykach karnawału stwarzało warunki, w których mogły zostać wypracowane „szczególne formy jarmarcznej mowy i jarmarcznego gestu, formy szczere i swobodne, nie respektujące żadnego dystansu między kontaktującymi się ludźmi i uwolnione od zwykłych (pozakarnawałowych) norm etykiety i przyzwoitości”⁵⁹⁵. Nieco dalej dodawał: „Wszystkie formy i symbole karnawałowego języka przeniknięte są patosem zmiany i odnowienia, poczuciem wesołej względności panujących prawd i panującej władzy”⁵⁹⁶. „Karnawałowy język” z upodobaniem posługiwał się logiką odwróceń, przenicowywania, parodii i degradacji, niosących zawsze pozytywną wartość odnowienia, a nie tylko negację oficjalnego stanu rzeczy; kultura ludowa tworzyła w karnawale „świat na opak”⁵⁹⁷.

Nie znaczy to, że służby patrzyły na Pomarańczową Alternatywę przez palce; przeciwnie, mimo pewnego stopnia fraternizacji między happenerami a funkcjonariuszami pracownicy SB dokładali wszelkich starań, by ruch przejrzeć i rozpracować: sprawdzali korespondencję, podsłuchiwali rozmowy telefoniczne, obserwowali, fotografowali i filmowali happeningi. Bezpieka naciskała na nauczycieli szkół średnich i wyższych, by odciągali młodzież od ruchu. Nierzadkie były pobicia uczestników happeningów przez milicjantów – najgłośniejsza była sprawa brutalnego ataku na Andrzeja Kielara – oraz użycia pałek i gazu w trakcie aresztowań. W artykule *Pomarańczowa Alternatywa z perspektywy Służby Bezpieczeństwa* historyk ruchów opozycyjnych w PRL Włodzimierz Suleja stwierdzał:

593 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 146.

594 Waldemar Fydrych, *Pomarańczowa Alternatywa i jej twórcy*, s. 171.

595 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 68.

596 Tamże, s. 68.

597 Tamże, s. 68.

Sięgano w praktyce po wszystkie możliwe do wykorzystania środki operacyjne. [...]. Ogólnie [...] metody nie odbiegały od tych, które stosowano wobec podziemnej Solidarności: SB gromadziła wszelkie informacje odnoszące się do miejsca i czasu spodziewanej akcji, usiłowano ustalić jej scenariusz, sporządzano plan „operacyjnego zabezpieczenia”, usiłowano tworzyć sieć tajnych współpracowników, dokonywano analiz, z których starano się wyprowadzać wnioski na przyszłość⁵⁹⁸.

Doskonale rozumiejąc, że młodzieżowy ruch jest infiltrowany przez SB, „Major” i jego współpracownicy zamiast tropienia donosicieli przewrotnie wykorzystywali tę sytuację w kolejnych żartach. Wydana przed happeningiem z 15 października 1987 roku specjalna instrukcja dla Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych informowała, w jakiej kolejności legitymować i aresztować uczestników happeningu⁵⁹⁹. Włączając milicję i bezpieczeństwo w komiczną rzeczywistość *à rebours*, Pomarańczowa Alternatywa je pacyfikowała, oswajała, familiaryzowała. Mirosław Pęczak wskazywał na terapeutyczną dla zmęczonego walką i martyrologią społeczeństwa funkcję happeningów: „Ludzie przekonali się, że władza może być nie tylko groźna, ale i śmieszna, bo sama się ośmieszała i pozostawała bezbronna wobec parodii”⁶⁰⁰. W skarnawalizowanej rzeczywistości (będącej jakby ludycznym rewersem syndromu sztokholmskiego) mundurowym trudniej przychodziło pozwolić sobie na agresywne interwencje czy przesłuchania. Oni także psychologicznie oswajali się z ekscentryczną młodzieżą i nabierali do niej życzliwości. Fydrych tłumaczył, że:

walka z milicją wywołuje antagonizmy. Jeśli milicjanci nie wiedzą, co robić, przeżywają kłopoty z określeniem się – to ich zbliża do tłumu. A jeśli prowokuje się ich do użycia pał rzucając kamieniami – stają się agresywni⁶⁰¹.

Tego samego zdania był inny z liderów Pomarańczowej Alternatywy, Robert Jezierski, w artykule pod znamienym tytułem *Niebieska alternatywa* w wydawanej podziemnie „Kulturze Niezależnej” ze stycznia 1989 roku. Wskazywał on na coraz częstsze przypadki pobicia („Biją młodych, biją i starszych. Biją zarówno artystów jak i widzów. Biją przypadkowo i z premedytacją”⁶⁰²), a także zatrzymania i zastraszanie ze strony milicji i SB. Swoje rozważania Jezierski podsumowywał przenikliwym, ale i smutnym ostrzeżeniem:

Rozwój akcji w Warszawie i wielu innych miastach udowodnił, że mamy do czynienia z kolejnym po WiPie ruchem. Tym razem nie społecznym a kulturowym. Zatrzymanie tego przy pomocy pałki jest niemożliwe. Takie próby są wręcz niebezpieczne, gdyż mogą prowadzić do eskalacji napięcia i rodzenia się form zorganizowanego, czynnego oporu. Skoro nie wolno się śmiać, nie wolno okazywać własnej postawy przy pomocy happeningu, ludzie będą chcieli bronić się przed atakiem, zmęczą się dawaniem

598 Włodzimierz Suleja, *Pomarańczowa Alternatywa z perspektywy Służby Bezpieczeństwa*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 123.

599 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 64.

600 Mirosław Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Semper, Warszawa 1992, s. 62.

601 Waldemar Fydrych, *Pomarańczowa Alternatywa i jej twórcy*, s. 172.

602 Robert Jezierski, *Niebieska alternatywa*, „Kultura Niezależna” 47/1989, s. 149.

milicji kwiatów, na które jedyną odpowiedzią jest pięść. Nienawiść zabija. Nie można godzić się z represyjną polityką władz i nie można pozwolić, aby młode pokolenie zaczęło żyć nienawiścią. Jedno z drugim jest niestety nierozdzielnie związane⁶⁰³.

Model pokojowego happeningu nie wyeliminował całkowicie konfrontacyjnych demonstracji i ulicznych bitew. Pacyfistyczna forma dość późno przyjęła się w bojowo nastawionym Trójmieście, gdzie 1 maja 1985 roku młodzież zebrana w Porozumieniu Grup Niezależnych „Wolność” na pół godziny zatrzymała rządowy przemarsz, w wyniku czego doszło do zamieszek z walnym udziałem kibiców Lechii. Echo tego wydarzenia, w którym śmierć poniosło dwóch, a rannych zostało kilkudziesięciu funkcjonariuszy milicji i ZOMO, rozbudzało emocje w następnych latach. Na przykład, w proteście przeciwko obradom okrągłego stołu 16 października 1988 roku radykalna młodzież zbudowała na ulicach Gdańska barykady; 11 listopada tegoż roku nastolatki zdobyli komisariat przy ulicy Piwnej. Janusz Waluszko z Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego – inicjatora PGN „Wolność” – odrzucał zarówno przemoc, jak i bezwzględny pacyfizm:

Byliśmy zwolennikami masowych demonstracji, angażujących w walkę większą ilość ludzi. W sumie wzięliśmy udział w kilkuset zadymach, sami organizując kilkadziesiąt z nich. Nie byliśmy fanami przemocy i sami jej z reguły nie używaliśmy, nawet podczas starć z policją, ograniczając się do organizowania tłumu (choćby biegnąc na czele z czarną flagą), ale w pełni uznawaliśmy prawo do czynnej samoobrony i nie potępialiśmy jak Kościół czy „Solidarność” Wałęsy ludzi za to, że nie dają się bić ZOMO. Kiedy w końcu lat 80. uznaliśmy, że przemoc na zadymach nie służy już samoobronie, ale rozładowaniu narastającej coraz bardziej frustracji wytłumiliśmy ją w Gdańsku zupełnie, wprowadzając do zadym elementy happeningu, biernego oporu i rozrywania kordonów policji naporem własnego ciała, a nie kamieniami i petardami. Kiedy jednak 1 maja 1992 r. na więc nasz i WZZ-tów napadli skini bez wahania rozpedziliśmy ich metalowymi pałkami⁶⁰⁴.

Pomarańczowa Alternatywa przełamała zbudowane w stanie wojennym bariery strachu i nienawiści, ponieważ pokazała, że systemy nie istnieją obiektywnie, lecz tylko o tyle, o ile zostają uwewnętrznione w świadomości poszczególnych, połączonych siecią znaczeń i współzależności osób. „Struktury nie wychodzą na ulice” – pisali na murach Sorbony francuscy studenci w maju 1968 roku, przewrotnie wobec modnego wtedy strukturalizmu. W podobnie krytyczny sposób do ogólnych pojęć i idei „Major” odnosił się w rozmowie z 1989:

Cóż nie jest iluzją? Jest nią nie tylko teatr, ale wszystkie formacje społeczne. Opozycja, partia – to także iluzje. [...]. Ideologie same przez się nie istnieją. One są tylko pomocne w odzwierciedlaniu mankamentów ludzkich. [...]. Gdyby człowiek tych braków szukał w sobie, ideologie nie byłyby potrzebne. Ale nikt ich w sobie nie szuka, ludzie usiłują załatwić sprawę zbiorowo poprzez ideologie. Zło

603 Tamże, s. 151.

604 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 28. Waluszko podawał dokładny wykaz pikiet, wieców, demonstracji i happeningów z udziałem RSA (tamże, s. 32-34).

nie tkwi w nich samych, ale w stosunku ludzi do nich. Są traktowane jak religia, a nie narzędzie, do którego zachowuje się dystans. Do ideologii nie należy przywiązywać się⁶⁰⁵.

Dystans wobec ideologii i polityki był siłą Pomarańczowej Alternatywy w czasie największych jej sukcesów, gdy kreowała na ulicach, zdaniem Misztala, „spektakl wyzwalaający, liberalizujący z okowów monumentalizmu, pozbawiony zarówno mistycyzmu, mesjanizmu, jak i treści nacjonalistyczno-religijnych”⁶⁰⁶. Socjolog określał Pomarańczową Alternatywę jako ruch „altersocjalistyczny” i prekursorski względem alterglobalizmu. Jednakże ten sam dystans okazał się słabością, gdy w czasie formowania się i krzepnięcia nowego porządku w latach dziewięćdziesiątych ruch okazał się niezdolny do sformułowania głębszych postulatów, szczegółowej wizji nowego ładu i metod jej realizacji. Według słów Rewers „wrocławski ruch kontestacji nie specjalizował się bowiem w racjonalnych odpowiedziach na argumenty, lecz ich spontanicznym, prześmiewczym odwracaniu”⁶⁰⁷.

Żywiol materialno-cielesny

W bezpośrednim doświadczeniu międzyludzkim Fydrych szukał potwierdzenia przekonania, że lekceważący rangi, statusy i pozycje społeczne „karnawał” pozwala na chwilowe zawieszenie, obezwładnienie i unieszkodliwienie struktur, innymi słowy, że utopia skarnawalizowego przenicowania porządku władzy jest możliwa do realizacji. Happeningów nie tworzono w celu zniesienia ładu organizacji społecznej. Chodziło raczej, podobnie jak w refleksji anarchistycznego pisarza i filozofa Hakima Beya (właściwie Petera Lamborna Wilsona), o zakwestionowanie wszechwładności panującego porządku poprzez krótkotrwałą emergencję Tymczasowej Strefy Autonomicznej, w której możliwe jest bezpośrednie, epifaniczne doświadczenie wolności. Bey świadomie unikał definiowania koncepcji TSA, jej moc wiązał właśnie z niedookreśleniem i otwartością. TSA miała raczej przypominać chaotyczne, partyzanckie powstanie niż teleologicznie zorganizowaną rewolucję, raczej wydarzające się w teraźniejszości święto niż heroiczny marsz ku widniejącej gdzieś na horyzoncie utopii⁶⁰⁸. Zamiast ideologicznych wizji przyszłej szczęśliwości oparcie miały stanowić samopoznanie, poczucie wewnętrznej wolności, otrząśnięcie się z iluzji i resentymentów. Z efemeryczności TSA miała wynikać jej

605 Waldemar Fydrych, *Pomarańczowa Alternatywa i jej twórcy*, s. 169.

606 Bronisław Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa na tle procesów globalnych*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 95.

607 Ewa Rewers, dz. cyt., s. 171.

608 Hakim Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna i inne eseje*, przeł. Iwona Bojadżijewa i Jan Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 14-15.

skuteczność – państwo nie jest w stanie przeciwstawić się czemuś, czego nie zauważa lub nie potrafi zdefiniować. Bey głosił:

Szukamy „przestrzeni” (geograficznych, społecznych, kulturowych, imaginacyjnych) wyposażonych w potencjał pozwalający im przekształcić się w strefy autonomiczne – i szukamy momentów w czasie, w których te przestrzenie pozostają względnie otwarte, czy to w wyniku zaniedbania ze strony Państwa, czy dlatego, że w jakiś inny sposób umknęły uwadze twórców map, czy jaki tam będzie jeszcze powód⁶⁰⁹.

Przykładów tej taktyki autor doszukiwał się w praktykach tak różnych jak hipisowskie zgromadzenia, neopogańskie kultury, anarchistyczne konferencje, parady osób homoseksualnych czy imprezy w klubach. Dla nich wszystkich „elementem najważniejszym jest spontaniczność”⁶¹⁰. Wszystkie też wiązały się z intensywnością doznań, zagęszczeniem przeżyć – realizowały się w sakralizowanej teraźniejszości, a nie – w wychyleniu w przyszłość lub przeszłość. Spójność TSA zapewniać miała ludyczna twórczość⁶¹¹. Choć pierwsze polskie wydanie *Tymczasowej Strefy Autonomicznej* ukazało się w 2003 roku (ponad dziesięć lat po oryginale)⁶¹², cechy koncepcji Beya pozwalają odnosić ją do happeningów Pomarańczowej Alternatywy i innych ulicznych zabaw i manifestacji z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Polsce.

Dla „Majora” happeningi, choć opierały się na zabawie, inscenizacji, aktorstwie, równocześnie stanowiły momenty ważne i wyjątkowe; proste, podstawowe symbole jednoczyły fizycznie i psychologicznie ludzi, zawiązując między nimi głębokie relacje typu ja-ty. Parady Pomarańczowej Alternatywy przywracały atmosferę święta, ujawniało się w nich „drugie życie ludu” analogiczne do tego, które Bachtin dostrzegał w średniowiecznym karnawale:

Karnawał to drugie życie ludu, zorganizowane w oparciu o pierwiastek śmiechu. To jego ż y c i e ś w i ą t e c z n e . Świąteczność jest istotną cechą wszystkich średniowiecznych obrzędowo-widowiskowych form śmiechu⁶¹³.

Karnawał był świętem wyzwolenia, chwilowego zniesienia obowiązującego porządku, czym odróżniał się od oficjalnych świąt katolickich i państwowych, które wzmacniały i sakralizowały *status quo*. Dzięki temu krótkotrwałemu, ale wszechobejmującemu doświadczeniu zawieszenia oficjalnych zakazów i nakazów karnawał był „autentycznym świętem czasu, świętem stawania się, zmian i odnowienia”⁶¹⁴.

Zabawa, twórczość i święto na powrót stawały się integralną jednością, jak w społeczeństwie archaicznym, w którym – zgodnie z koncepcją Johana Huizingi –

609 Tamże, s. 19.

610 Tamże, s. 24.

611 Tamże, s. 71.

612 Hakim Bey, *Poetycki terrorizm*, przeł. Jan Karłowski, Der Rumtreiber, Kraków 2003.

613 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 65, rozstrzelenie autora.

614 Tamże, s. 67.

poezja jest funkcją życiową, społeczną i liturgiczną. Wszelka stara poezja jest jednocześnie i zarówno: kultem, odświętną uciechą, grą towarzyską, sprawnością, próbą lub zagadką, mądrym pouczeniem, perswazją, oczarowaniem, wróżbą, prorocstwem i rywalizacją⁶¹⁵.

Doświadczenie hierofanii nie byłoby możliwe bez zbiorowej partycypacji w happeningach. Wspólnie bawiący się, tańczący, śpiewający tłum umożliwiał chwilowe zatracenie się, czyli deindywiduację – zapomnienie własnej osobowości na rzecz emocji wspólnotowych, rozplątanie się tożsamości jednostkowej w zbiorowej. Elias Canetti sądził, że masa, w którą zbierają się ludzie, stanowi kulturowy regres, w którym zniesienie poczucia odrębności łączy się z anihilacją lęków przed fizycznym kontaktem z innym ciałem. W stanie masy ciała przyciągają się wzajemnie, dążą do pełnej fizycznej i emocjonalnej bliskości. Canetti pisał, że ludzie „tęsknią za swobodą” somatycznego i emocjonalnego kontaktu, a dystanse interpersonalne, jakie „sami [...] sobie nałożyli” odczuwają jako przykry ciężar⁶¹⁶. Zdjęcie tego ciężaru następuje właśnie w masie, w momencie „wyładowania”, podczas którego „podziały zanikają i wszyscy czują się r ó w n i ”⁶¹⁷. „Wyładowanie” to punkt kulminacyjny procesu powstawania masy, w którym wszyscy jej uczestnicy zaczynają się czuć i zachowywać niczym jeden organizm. W relacjach dotyczących happeningów Pomarańczowej Alternatywy nie natrafiłem na tak silne poczucie zespolenia w tłumie; różne osoby pełniły różne funkcje, a całe zbiegowisko miało charakter efemeryczny. Niemniej happeningi dawały swoim uczestnikom atmosferę fizycznego i intelektualnego wyzwolenia. „Kto stał w tłumie na jednym z happeningów Pomarańczowej Alternatywy, wiedział, że jest to przeżycie rewolucyjne, inne niż wszystkie”, po którym świat już nie może być taki sam – pisał historyk Padraic Kenney⁶¹⁸.

Cielesne zjednoczenie ludowej wspólnoty w karnawałowym korowodzie, tak różne od doświadczenia udziału w zatowizowanym tłumie, podkreślał Michaił Bachtin. „W realizmie groteskowym żywioł materialno-cielesny staje się pierwiastkiem na wskroś pozytywnym i nie występuje on tu bynajmniej w postaci wyizolowanej, egoistycznej i prywatnej, w oderwaniu od pozostałych sfer życia”, a „realizmem groteskowym” określał ten autor „system obrazowy ludowej kultury śmiechu”⁶¹⁹. Żywioł materialno-cielesny był osadzony w całym ludzie, nie zaś – w zindywidualizowanej jednostce, był więc powszechny i uniwersalny oraz przeciwny wszelkim ideom wyabstrahowanym z doświadczanego, somatycznego konkretnego życia kolektywnego ciała. W karnawale człowiek umierał i odradzał się w nowej postaci wśród innych ludzi w bezpośrednim, psychosomatycznym kontakcie z nimi, jako część transcendentnej całości.

615 Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 173.

616 Elias Canetti, *Masa i władza*, przeł. Eliza Borg i Maria Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 19.

617 Tamże, s. 19, rozstrzeżenie autora.

618 Padriac Kenney, *Co śmiesznego jest w postkomunizmie?*, przeł. Marta Duda-Gryc, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 103.

619 Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 79.

Filozoficzny wymiar niedorzeczności zauważył Michel Foucault, rozpatrując „doświadczenie bezsensu”, powszechne – wedle tego uczonego – pod koniec XV wieku. Doświadczenie bezsensu obezwładniało nicość śmierci, odbierało jej wszelką broń, ponieważ samą, poprzedzającą nicość egzystencję sprowadzało do nicości. W ten sposób, paradoksalnie, następowało dowartościowanie życia. Foucault pisał:

Unicestwienie przez śmierć przestaje cokolwiek znaczyć, jako że już wprzód stało się wszystkim, jako że samo życie było jedynie dyrdymałą, częścią gadaniną, hałaśliwą wrzawą, błazeństwem i pajacowaniem. Nim stanie się trupią czaszką, już głowa jest pusta – w teraźniejszości szaleństwa dokonuje się przyszłość śmierci. Rzeczywistość odnosi zarazem zwycięstwo nad śmiercią zamazaną w powszechności objawów, które głoszą jej faktyczną władzę, ale i oznaczają, że ostateczna zdobycz będzie nader licha⁶²⁰.

Konkludując, Foucault stwierdzał, że śmiech obłąkanego „wyśmiewa śmiech śmierci”, a w ten sposób pozbawia ją jakiegokolwiek mocy⁶²¹. Związany z doświadczeniem bezsensu moment śmiechu był zarazem momentem transgresji.

620 Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka, PIW, Warszawa 1987, s. 27-28.

621 Tamże, s. 28.

MIEJSCE

Występ w Klubie MPiK

Na pierwszej stronie siedemnastego numeru „Victoriady” – „agitpisma Lubelskiej Autonomicznej Grupy Anarchistów”, zwanej w skrócie LAGA, można przeczytać następujący artykuł *Jak hartowała się stal*:

17. VII ze śmietników, piwnic, kanałów i melin wypełzły najbardziej zdegenerowane elementy spośród lumpenproletariatu i zdeklasowanej inteligencji. Znienacka napadając przypadkowych przechodniów wymuszali składanie podpisów pod zdradziecką petycją. O 14.30 widzieliśmy te przerażające indywidua pod ich złowrogimi sztandarami bełkocące w malignie pod ratuszem. Domagali się przepitymi głosami audyencji. Po pewnym czasie wybrali spośród siebie najbardziej humanoidalne i zdolne do artykulacji myśli istoty by sklecić z nich delegację. Jednakowoż i te pryszcze na jędrnych pośladkach społeczeństwa nie mogły poruszać się po linii prostej a tylko objęły się o sprzęty sypiąc wokół prochami, marihuaną i przyklejały się do ścian butaprenem. Nic też dziwnego, że wylęknięty prezydent zabarykadował się przed nimi w służbowej wygodce. W skarłatych i wyniszczonych klejem mózgach anarchistów zrodził się zbrodniczy plan. Wyjąc głucho i powiewając czarnymi sztandarami, wśród huku wystrzałów i pisku tratowanych kobiet sotnia przetoczyła się niczym tornado główną arterią miasta, by wdrzeć się z oszalałym skowytom, nożami w zębach i dzikimi błyskami nabiegłych krwią oczu do KMPiK-u. Wszystkie poprzednie wydarzenia były tylko preludium do tego co stało się wewnątrz klubu. Dopiero tam, chronieni ścianami przed wzrokiem publiki puścili wodze swoim czarnym namiętnościami. Ze wspomnień pracownicy klubu „...i wtedy ich herszt zbulgotał coś do mnie z pianą na sinych ustach po czym przy wtórze rechotu swoich kamratów chwycił mnie za włosy i zawlókł do ubikacji...nie...to było straszne nie mogę o tym mówić...” Nieliczni bywalcy klubu po obrabowaniu z kosztowności i złotych zębów zostali brutalnie wypchnięci przez okno 1-go piętra. Zwinny jak małpa i jak małpa urodziwy anarchista zatknął nad wejściem czarno-czerwony sztandar. Stęknęły głucho zamykane drzwi obcinając palce kobiecie w 4-tym miesiącu ciąży, która uciekała w popłochu z demolowanej właśnie czytelnicy. Na spryskanej krwią i nasieniem szybko pojawił się plakat „OKUPACJA, GŁODUJE 15 OSÓB”. Przezornie zasłonięto szyby, a przez tylne wyjście wyniesiono zwłoki personelu. Uczciwi obywatele zaciskali bezsilnie pięści. Wieczorem na plamach krwi rozlanej pod murem smutne kobiety w czerni stawiały zapalone znicze od których, ufni w swą siłę i cyniczni jak zawsze czarnogwardziści, odpalali skręty i lonty⁶²².

Co właściwie się stało, wyjaśniała krócej i precyzyjniej „Maska”, czyli „Organ Zjednoczonych Sił Twórczych Teatr Panopticum Press Lublin”. W numerze pierwszym tego pisma, datowanym na „wakacje 1989 r.”, znajduje się tekst pod tytułem *LAGA Anarchiści*:

622 Brak autora, *Jak hartowała się stal*, „Victoriada” 17/1989, s. 1 (pisownia oryginalna).

Prawie osiem dni trwała zakończona 25.08 okupacja pomieszczeń MPiK przy Krakowskim Przedmieściu w Lublinie. Przedstawiciele Lubelskiej Autonomicznej Grupy Anarchistów „LAGA” i towarzyszący im członkowie WIP, NZS, FMW domagali się przyznania przez prezydenta Lublina lokalu na Ośrodek Wolnej Kultury oraz legalizacji działalności nieformalnych grup bez uprzedniej rejestracji w sądzie. Okupacja połączona z głodówką kilkunastu osób i akcją zbierania podpisów pod petycją do prezydenta Lublina dała efekt. Anarchiści otrzymali lokal w Lubelskim Domu Kultury⁶²³.

„Maska” była od początku do końca przygotowywana przez Ireneusza Litzbarskiego, który pisał i redagował artykuły, opracowywał grafikę, a następnie składał i łątał dwutygodnik, kopiował na ksero i sprzedawał numerowane egzemplarze – pismo było wręcz celowo powielane w bardzo słabej jakości, by ograniczyć dalsze kopiowanie. Większość cytowanego pierwszego numeru, złożonego w typowej dla trzeciego obiegu kolażowej poetyce, zajmuje relacja dzień po dniu z wakacji aktorskiej trupy we Władysławowie, jednak wstępniak zapowiada, że teatralny fanzin będzie informować nie tylko o zdarzeniach z życia teatru Panopticum, lecz także „innych zespołów i środowisk twórczych”⁶²⁴. Wiadomość o okupacji Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w Lublinie przez tamtejszych anarchistów – między 17 a 25 sierpnia, a nie lipca 1989 roku – należy zaliczyć do tej ostatniej kategorii. Choć krótki tekst robi wrażenie suchego i merytorycznego, to w porównaniu do otwarcie nieprzychylnych artykułów na ten sam temat w oficjalnej prasie należy uznać go za przejaw sympatii.

O tym, jak do zajęcia przez anarchistów lokalu KMPiK, uznawanego za pierwszą od czasu stanu wojennego okupację publicznego budynku, odnosiły się oficjalnie wychodzące gazety, wiele mówi sam styl relacji w „Victoriadzie”, w skarnawalizowanej konwencji parodiujący i przerysowujący potoczne wyobrażenia o anarchistach i ich działaniach. Znaleźć można wyjaskrawione stereotypy:

- społecznego pochodzenia anarchistów („najbardziej zdegenerowane elementy spośród lumpenproletariatu i zdeklasowanej inteligencji”),
- ich aparycji („przerażające indywidua pod ich złowrogimi sztandarami bełkocące w malignie”; „z oszalałym skowytom, nożami w zębach i dzikimi błyskami nabiegłych krwią oczu”; „Zwinny jak małpa i jak małpa urodziwy anarchista”),
- poziomie intelektualnym („W skarłałych i wyniszczonych klejem mózgach anarchistów zrodził się zbrodniczy plan”),
- licznych uzależnieniach („Domagali się przepitymi głosami”; „objały się o sprzęty sypiąc wokół prochami, marichuaną i przyklejały się do ścian butaprenem”; „odpalali skręty”),

623 Redakcja, *LAGA Anarchiści*, „Maska” 1/1989, s. 1.

624 Redakcja, *Witaj Czytelniku!*, „Maska” 1/1989, s. 1.

- agresywności i brutalności („Znienacka napadając przypadkowych przechodniów wymuszali składanie podpisów pod zdradziecką petycją”; „Wyjąc głucho i powiewając czarnymi sztandarami, wśród huku wystrzałów i pisku tratowanych kobiet sotnia przetoczyła się niczym tornado główną arterią miasta”; „ich herszt zabulgotał coś do mnie z pianą na sinych ustach po czym przy wtórze rechotu swoich kamratów chwycił mnie za włosy i zawlókł do ubikacji”; „Nieliczni bywalcy klubu po obrabowaniu z kosztowności i złotych zębów zostali brutalnie wypchnięci przez okno 1-go piętra”; „Stęknęły głucho zamykane drzwi obcinając palce kobiecie w 4-tym miesiącu ciąży”; „przez tylne wyjście wyniesiono zwłoki personelu”),
- funkcji w organicystycznie obrazowanej przestrzeni społecznej („te pryszcze na jędrnych pośladkach społeczeństwa”).

Krótko mówiąc, „czarnogwardziści” to brutalna, nienawistna, żądna krwi „sotnia”, otumaniona alkoholem i narkotykami, podstępem i gwałtem zaspokajająca swoje instynkty i popędy, bez szacunku nawet dla kobiet w ciąży, z trudem artykułująca jakiegokolwiek myśli. Anarchiści są zatem osobnikami zwyrodniałymi, znajdującymi się gdzieś na granicy człowieczeństwa i zwierzęcości, o czym świadczy nie tylko porównanie do małpy, lecz także pozbawienie cech kulturowo przypisywanych człowiekowi (refleksyjności, komunikatywności, szacunku, empatii) oraz orgiastyczny nadmiar oznak dzikości, niepohamowania, bestialstwa. Jednakże figura anarchisty nie jest tylko konkretyzacją społecznych wyobrażeń o Innym i prostym przeciwieństwem człowieka cywilizowanego; przekraczając granice między kulturą a naturą, człowieczeństwem a bestialstwem, przypomina raczej trickstera, postać z amerykańskich mitów łączącą cechy ludzkie i nieludzkie.

Z parodii dziennikarskiego sprawozdania w „Victoriadzie” wyczytać można coś więcej niż kpinę ze społecznych wyobrażeń. Przede wszystkim, nakreślony tutaj obraz eksponuje teatralność życia codziennego. Obszar miasta nie jawi się niczym więcej niż sceną przygotowaną pod rozgrywające się akcje. W myśl teorii interakcjonizmu symbolicznego Ervinga Goffmana występy anarchistów doprowadziły do całkowitego załamania dotychczasowej definicji sytuacji oraz odsłoniły jej konwencjonalność. Goffmanowska definicja występu brzmiała tak:

„Występ” (*performance*) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregoś z innych jej uczestników. Uznając poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazywać widownią, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami⁶²⁵.

625 Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 45.

Warto przyjrzeć się leksyce opisu tych występów. Anarchiści „wypełzają” „ze śmietników, piwnic, kanałów i melin”, by „zniecka” napadać przechodniów i pod „złowrogimi sztandarami” domagać się „audiencji” pod ratuszem. „Sotnia przetoczyła się niczym tornado główną arterią miasta”, a po wdarciu się do KMPiK natychmiast umieściła na zewnątrz emblematy swojej obecności: „czarno-czerwony sztandar” i plakat informujący o głodówce piętnaściora okupujących. Zwracają uwagę zwłaszcza bogactwo i różnorodność elementów zmysłowych w opisie zachowania anarchistów: pełzanie, bełkotanie, obijanie się o sprzęty i przyklejanie do ścian, wycie, „oszałały skowyt”, „dzikie błyski nabiegłych krwią oczu”, bulgotanie, rechot, piana na ustach. Dopiełniają tego powiewające czarne sztandary, huk wystrzałów, „pisk tratowanych kobiet”, głucho stęknienia drzwi oraz „spryskana krwią i nasieniem szyba”. Wymienione tu elementy składają się na to, co Goffman określał mianem fasady, czyli „standardowe środki wyrazu, które jednostka stosuje celowo lub mimowolnie podczas występu”, nadając w ten sposób zrozumiałe dla obserwatorów znaczenie własnych działań⁶²⁶. Szczególnie karykaturalnie zostały zaprezentowane w „Victoriadzie” elementy fasady osobistej, na którą składają się powierzchowność (*appearance*) i „sposób bycia” (*manner*) – cechy informujące publiczność odpowiednio o statusie społecznym i odgrywanej roli wykonawców⁶²⁷.

Dzięki takiemu przedstawieniu fasady występu semantycznie gęsta od znaków władzy i prestiżu przestrzeń reprezentacyjnej ulicy Krakowskie Przedmieście w Lublinie przeobraziła się w sceną groteskowego teatru okrucieństwa, przewrotnego triumfu dołu materialno-cielesnego, którego oznakami były nieartykułowane odgłosy, zwierzęce ruchy, a przede wszystkim cielesne wydzieliny, takie jak piana na ustach, sperma, krew. Skarnawalizowane odwrócenie ról sygnalizuje postać prezydenta, który ze strachu „zabarykadował się [...] w służbowej wygodce”.

Uwydatnienie teatralnego wymiaru przestrzeni miasta łączyło się z nie mniej teatralnym, ironicznym autowizerunkiem. Zamiast schematycznego rewersu dominacji, prostego odrzucenia wyższościowego stereotypu autor tekstu w „Victoriadzie” brał go za dobrą monetę i hiperbolizował, doprowadzając do absurdu przejawienia w charakterystyce fasady. Autoprezentacja w roli dzikiego, nieokrzesanego barbarzyńcy na łamach własnego pisma pełniła funkcję przypomnienia o arbitralności społecznego stwarzania wszelkich ideologicznych tożsamości, a w tym znaczeniu przywracała krytyczny i autokrytyczny dystans; w pewnym sensie była też akceptacją teatralności życia społecznego jako prymatu gry nad esencjonalnie pojmowaną tożsamością. Według Goffmana:

Status, pozycja społeczna nie są czymś materialnym, co można nabyć i potem pokazywać; są to wzory właściwego zachowania się spójne, wygładzone i dobrze wyartykułowane. Stosowane z łatwością lub

626 Tamże, s. 52.

627 Tamże, s. 54.

z trudem, świadomie lub nie, podstępnie lub w dobrej wierze, są w każdym razie czymś, co musi być zagrane i pokazane, czymś, co musi być zrealizowane⁶²⁸.

W sposobie przedstawienia anarchistów w cytowanym artykule opisywane przez Goffmana szczerze lub cyniczne trzymanie się swoich ról i odgrywanie przydzielonych pozycji społecznych zostało wyeksponowane, a więc przesunięte z porządku oczywistości do porządku społeczno-kulturowego; zostało uhistorycznione, obdarte z patosu i podważone, ale – co ważne – nie odrzucone. W ten sposób otwierano możliwość zbliżenia między anarchistami a resztą społeczeństwa na gruncie ludycznej wspólnoty śmiechu. Michel Maffesoli pisał, że „jednostka ma funkcję, osoba zaś – rolę”, odnosząc pierwszą parę do ustrukturyzowanego i zorganizowanego społeczeństwa, drugą natomiast – do złożonego z płynnych, przenikających się mas uspołecznienia⁶²⁹. Autoironia, dostrzeżenie teatralności we własnej postawie ma tu wymiar ożywczy, nie pozwala zastygnąć w przybranej akurat formie, lecz przeciwnie – zapewnia fundament, na którym może zostać stworzona odrębna wspólnota w ruchu, która wyśmiewa zarówno władzę, jak i przypisywane przez nią tożsamości społeczne.

LAGA: wizje, cele, doświadczenia

Wystarczy rzut okiem na rysunkowe okładki „Lagazety”, innego periodyku sygnowanego przez Lubelską Autonomiczną Grupę Anarchistów (w piśmie tym debiutował rysownik komiksów Ryszard Dąbrowski), by utwierdzić się w tym przekonaniu. Numer pierwszy pod winietą z tytułem pisma na tle pięcioramiennej gwiazdy prezentował karykaturę godła państwa polskiego: grubego orła o rachitycznych skrzydłach, długim, zakrzywionym dziobie i nielicznych piórach, którego dodatkowo długa szyja upodabniała do sępa. Na jednym z ramion orzeł miał wojskowy pagon, na szyi – kołnierzyk i krawat z symbolem dolara, na przechodzącym w tali pasku – kaburę pistoletu. W szponach orła znalazły się krzyż i butelka, na piersi – znaczek z Matką Boską Częstochowską i znak „Solidarności”, natomiast wokół przeskalowanej królewskiej korony, którą oplatała korona cierniowa, latały muchy⁶³⁰. Kolejny numer „Lagazety” na pierwszej stronie przedstawiał karykaturalny rysunek chłopca w trampkach, krótkich spodenkach i podkoszulku z napisem „Polak mały”, trzymanego z dwóch stron za ręce przez masywne dłonie. W środek czaszki wytrzeszczającego oczy i zęby dzieciaka wbito potężny krzyż⁶³¹. Wizja wspólnoty lubelskich

628 Tamże, s. 104.

629 Michel Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. Marta Bucholc, PWN, Warszawa 2008, s. 109.

630 Brak autora, „Lagazeta” 1/1990, s. 1.

631 Brak autora, „Lagazeta” 2/1990, s. 1.

anarchistów była daleka od polskiej tradycji narodowej i katolickiej, jak również niechętna wobec władzy państwowej, postrzeganych jako wzajemnie powiązane mechanizmy opresji.

Sama nazwa grupy zawiera dwa rysy alternatywnej wspólnoty: są to lokalność i autonomia, które nasuwają skojarzenie z niemiecką koncepcją lokalnej socjokultury (*stadtteilorientierte Soziokultur*). Ta ostatnia powstała w kręgach artystycznych i punkowych Berlina Zachodniego (szczególnie w dzielnicy Kreuzberg) pod koniec lat siedemdziesiątych jako pomysł na oddolną, wolnościową i egalitarną kulturę wobec powszechnego rozczarowania młodych ludzi zinstytucjonalizowaną polityką; berlińscy zwolennicy socjokultury określali się właśnie jako *Autonomen*. Wypowiedzi programowe LAG-i nie różnią się zbyt od innych głosów polskiego ruchu wolnościowego przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych; dominował w nich sprzeciw wobec państwowego aparatu przemocy (policji i wojska), instytucji totalnych (przede wszystkim szkół), kleru katolickiego i tradycyjnej kultury. Specyfiką polskiej myśli anarchistycznej tamtych lat były wyraźne postulaty prosamorządowe i propracownicze (w połowie lat dziewięćdziesiątych, gdy silna była orientacja libertariańska, postulaty takie padały rzadziej), jak na przykład w *Odezwie nr 9 do mieszkańców miasta Lublina, gmin Sadurki i Zemborzyce. Do wszystkich ludzi pracy*:

Sporo czasu upłynęło od kiedy przyciśnięci do muru robotniczymi strajkami komuniści oddali państwowy bat w ręce kompanii kaprała Wałęsy. Kiedy stary reżim rządził jeszcze niepodzielnie zawodowi opozycjoniści mówili – trzeba bronić najbiedniejszych przed cwaniactwem bonzów. Dziś, znalazwszy się u władzy nowa elita najbiedniejszym daje po gnatach rozdając przywileje butnym nuworyszom. Mówili – zakłady pracy należą do tych, którzy wybudowali je pracą własnych rąk. Dziś handlują nimi jakby były ich własnością. Mówili – każdy ma prawo do pracy i godziwej za nią zapłaty. Dziś twierdzą, że bezrobocie to rzecz normalna i obkładają płace podatkami. Mówili – zwyciężymy jeżeli będziemy solidarni. Dziś cynicznie stosują zasadę dziel i rządź.

Oto ludzie, którzy bronili tych co dostają w dupę od państwa wynagradzani ochłapami za ciężką harówkę. Ci ludzie, tak niegdyś wrażliwi na krzywdę i niesprawiedliwość, ludzie głoszący hasła równości i solidaryzmu społecznego stanęli po drugiej stronie barykady.

Uchwalony w 81 roku na I Krajowym Zjeździe Delegatów NSZZ „S” program Samorządnej Rzeczypospolitej do planu Balcerowicza ma się jak młody Wałęsa przeskakujący płot do nadętego prezydenta RP. ściskającego z przejściem dłonie zachodnich polityków. Dziś mówi on innym niż w Sierpniu językiem, choć nadal popełnia te same błędy gramatyczne.

W dziedzinie gospodarczej rządy nowej elity dały krajowi ogromny spadek produkcji przemysłowej, masowe bezrobocie i drożyznę. Zamyka się żłobki i przedszkola ale, żeby wynagrodzić obywatelom wynikłe z tego niedogodności, buduje okazałe kościoły i domy parafialne. Zmęczone walką o przetrwanie polskie kobiety straszy się ustawowym zakazem aborcji. Młodych mężczyzn, nawet jeśli są jedyymi

żywicielami rodziny wciela się do armi. Dla wielu z nich jedyną szansą stabilizacji życiowej jest emigracja. Taka ojczyzna jest macochą, nawet jeśli godłem jest orzełek z wielką złotą koroną. Ci, którzy w słowach robią z siebie patriotów, czynami pokazują, że Polska mało ich obchodzi. NIE O TAKE POLSKE WALCZYLIŚMY.

Nasz cel to Polska w której głos społeczeństwa jest prawem.

Nasz cel to Samorządna Rzeczpospolita Przyjaciół.

W dniu robotniczego święta, przekazujemy urbi et orbi wyrazy solidarności wszystkim walczącym o swoje prawa pracownikom. Nadejdzie czas, że autorytaryzm państwa i wyzysk pracy najemnej zastąpi wolność i wzajemna pomoc.

A cała ziemia w podziwie powiodła wzrokiem za bestią

I pokłon oddali Smokowi bo wiedzę dał bestii

„Któż jest podobny do bestii

i któż potrafi rozpocząć z nią walkę?”

Jan (13, 3-13, 4)⁶³²

W tym miejscu bardziej od ostrej krytyki przemian gospodarczych oraz odwołania do programu tak zwanej pierwszej „Solidarności” interesująca jest dla mnie kontaminacja nazwy tego programu z tytułem dzieła Edwarda Abramowskiego: „Samorządna Rzeczpospolita” staje się tutaj „Samorządna Rzeczpospolita Przyjaciół” i dopiero w tej skontaminowanej wersji jest zadeklarowana jako cel do osiągnięcia. Intencjonalność czy przypadkowość tak powstałej formuły są dla mnie bez znaczenia; ważny jest jej potencjał symboliczny, imaginacyjne złączenie w jedną wizję koncepcji moralnego, opartego na związkach przyjaźni społeczeństwa oraz programu niezależnej samorządności pracowniczej i gwarancji praw socjalnych. Przyjaźń jako więź spajająca samorządne społeczności była nie tylko postulatem lubelskich anarchistów, lecz także podstawą ich działania, co dobrze obrazuje historia okupacji KMPiK oraz późniejsze losy Ośrodka Wolnej Kultury.

Akcję okupacyjną i trwającą w jej czasie głódówkę poprzedziły inne działania założonej wiosną 1989 roku LAG-i. Tworzący ją młodzi ludzie mieli niewielką świadomość istnienia innych środowisk anarchistycznych w Polsce, w związku z czym także ich kontakty z ludźmi z innych miast z początku były nikłe. Po raz pierwszy grupa miała uaktywnić się 8 marca 1989 roku, gdy w oficjalne obchody rocznicy wydarzeń z marca 1968 roku przez „Solidarność” i Niezależne

632 Lubelska Autonomiczna Grupa Anarchistów, *Odezwa nr 9 do mieszkańców miasta Lublina, gmin Sadurki i Zemborzyce. Do wszystkich ludzi pracy* (pisownia oryginalna).

Zrzeszenie Studentów na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej anarchiści zawiesili czarny sztandar na maszcie rektoratu uczelni, a następnie sformowali pochód w stronę Akademickiego Centrum Kultury UMCS Chatka Żaka, miejsca wielu studenckich inicjatyw. LAGA uczestniczyła też we wspólnych przedwyborczych marszach z lubelską Konfederacją Polski Niepodległej, choć gdy przedstawiciele KPN kwestionowali demokratyczną procedurę wyborów, anarchiści formułowali prześmiewcze propozycje wypełnienia spirytusem basenu przy Liceum im. Staszica czy instalacji foteli lotniczych w miejskich autobusach. Alternatywna młodzież w Lublinie tego czasu była bardzo aktywna na ulicach. Dużą pomysłowością i radykalizmem wykazywała się miejscowa Pomarańczowa Alternatywa, której uczestników także łączyły więzy koleżeńskie z autonomistami – spora część jednych i drugich studiowała razem na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej. Gdy zaś po odwołaniu pod presją katolickiego kleru koncertu antyklerykalnego zespołu Inkwizycja w 1990 roku młodzi fani przeszli w demonstracji pod kurie biskupią, w trakcie wydarzenia paląc egzemplarz Biblii, wywołało to wzburzenie nawet w kręgu anarchistów, którzy na łamach innego swojego pisma, „Lewarka Wolności”, pytali retorycznie: „Czy można nietolerancję zwalczać skutecznie jej eskalacją?”⁶³³.

Lubelskie środowiska anarchistyczne i alternatywne były w dużej mierze tożsame, a przy tym wyraźnie odstawały od tego, co uchodziło za kulturę studencką. „Lewarek Wolności” w cytowanym już numerze nie bez sarkazmu informował:

Odbyła się Studencka Wiosna Teatralna. Zaprezentowane spektakle potwierdzają tezę o decydującym wpływie na oblicze polskiej kultury, ciągle aktualnej, doktryny rzymskiego katolicyzmu. Tu i ówdzie sporadycznie połyskiwały aureole, zanotowano przypadki lewitacji⁶³⁴.

Wobec takiego rozmijania się kręgów alternatywnej i „normalnej” młodzieży koncepcja własnego ośrodka nie dziwi. Jednym z aktywnych członków LAG-i był poeta, malarz i publicysta Kazimierz Malinowski (można zasadnie przypuszczać, że był on autorem większości, jeśli nie wszystkich, cytowanych przeze mnie tekstów programowych i propagandowych grupy). W rozmowie z Andrzejem Korsakiem z 30 kwietnia 1993 roku, spisanej przez Pawła Dunin-Wąsowicza i opublikowanej na łamach „Lampy i Iskry Bożej” nr 6 (10) tegoż roku, Malinowski opowiadał o różnych, heterogenicznych potrzebach i motywacjach, które pchnęły jego kolektyw do walki o miejsce funkcjonujące na autonomicznych zasadach i pozwalające na rozmaite eksperymenty społeczno-kulturalne:

Byli wśród nas głównie studenci. Ludzie, którzy mają już trochę otrząskania z dialektyką, ale jeszcze nie mieli okazji popróbować z życiem. Jedni byli za tym, żeby akcent położyć na walkę o prawa zwierząt.

633 Brak autora, „Lewarek Wolności” 82/1990.

634 Tamże.

Inni chcieli organizować koncerty, gromadzić młodzież i tworzyć jakieś załączki wspólnoty, która będzie podejmować działania na innych frontach. Wreszcie zaczęła przeważać koncepcja stworzenia jakby laboratorium, w którym te nasze pomysły mogłyby realizować się praktycznie i dopiero wtedy, na zasadzie plastycznej reakcji i szybkiej odpowiedzi na zmianę sytuacji jego oblicze kształtowałoby się na bieżąco. Nie chcieliśmy jakiejś sztywnej formuły w której by się wszystko nie zmieściło i do której przykrajalibyśmy rzeczywistość, więc właśnie laboratorium. I takim pomysłem, który wydawał się spełniać te założenia był właśnie pomysł Ośrodka Wolnej Kultury. Nazwa jest jedna, a sposobów działania było sto⁶³⁵.

Z jednej strony członkowie grupy mieli bardzo różnorodne pomysły na aktywizującą społeczeństwo działalność społeczną i kulturalną – od spraw mieszkaniowych po wystawy i koncerty – których wspólną cechą było to, że wymagały osobnej przestrzeni na działanie, a przynajmniej – przygotowanie ich. Z drugiej strony, uczestnicy kultury alternatywnej w Lublinie mieli już pewne doświadczenie w organizacji koncertów, demonstracji, happeningów, wystaw, spektakli, wydawali też ziny muzyczne i literackie. Przykładowo, od 1989 roku funkcjonowało muzyczne wydawnictwo Lagart Tapes, na początku lat dziewięćdziesiątych przemianowane na Lagart Factory. Prowadzili je członkowie LAG-i: Dariusz „Pała” Palinowski, Tomasz „Mrówka” Komorek i Paweł „Bocian” Sikora. Wszyscy trzej udzielali się w różnych grupach muzycznych (07 Zgłoś Się, Amen, Antichrist, Kultura Nędzy, The Bold And The Beautiful), a wraz z „Rottenem” zainicjowali wydawanie zina „Kultura Nędzy”, który ukazywał się w latach: 1989 (nr 1), 1990 (nr 2 i 3), 1995 (nr 4), 1997 (nr 5), od trzeciego numeru pod redakcją już tylko Sikory. Pismo skupiało się na muzyce punk i hard core, drukowało informacje o zespołach i ich trasach, wywiady z muzykami i recenzje; zamieszczano także komiksy (Palinowski, jeden z redaktorów, twórca zinu komiksowego „Zakazany Owoc”, jest dziś uznanym rysownikiem) oraz artykuły na temat między innymi ruchu straight edge, skłotingu w Amsterdamie, służby zastępczej, hiszpańskiej rewolucji 1936 roku, chrześcijaństwa, a także teksty o twórczości Luisa Bunuela, Andrzeja Żuławskiego i Wima Wendersa. Początkowo zin był składany maszynowo i powielany na ksero w formacie A6; z czasem redakcja przeszła na skład komputerowy i druk w formacie A5, liczba stron zaś od pierwszego do ostatniego numeru wzrosła od 16 do 60.

Wiele z tych działań opierało się na przechwytywaniu obcych miejsc, „kłusowaniu” w podlegających władzy obszarach⁶³⁶, wykorzystywaniu przerwy czasu na akcje chwilowe, efemeryczne bądź zdolności negocjacji i układania się z administracją obiektów miejskich czy uczelnianych, przechytrzenia albo „urobienia” urzędników. Podobnie zresztą przedstawiała się

635 Kazimierz Malinowski, *Anarchia jest jak proca. LAGA STORY*, rozm. przepr. Andrzej Korsak, „Lampa i Iskra Boża” 6 (10)/1993, s. 43.

636 Piszę o „kłusowaniu” w sensie, jaki nadał temu słowu Michel de Certeau, metaforyzując nim czynności i użycia osób zdominowanych, konsumentów kultury popularnej, którzy w codziennych praktykach społecznych poruszają się w porządku władzy i wykorzystują go na swój sposób. Por. Michel de Certeau, dz. cyt., s. XXXV-XXXVI.

sytuacja ruchów alternatywnych w innych miastach, o czym informacje docierały do Lublina dzięki rozrastającej się alternatywnej sieci komunikacyjnej. W rezultacie splotu dotychczasowych doświadczeń i oczekiwań na przyszłość postanowiono zdobyć własny lokal.

Strajk okupacyjny: definiowanie sytuacji

Według Maffesolego „gęstość” czy też „intensywność” życia społecznego „każe mu wejść w inną czasoprzestrzeń, gdzie porusza się ono swobodnie”, a gdy zawodzą działania instytucjonalne w postaci różnych gremiów i reprezentacji politycznych, „gęstość» umyka w inną czasoprzestrzeń, czekając, aż znajdzie nowe formy ekspresji”⁶³⁷. W omawianym tu przypadku już sama droga do „innej czasoprzestrzeni” w dużej mierze była formą improwizacji w niepewnych i nieprzewidywalnych warunkach, bez oparcia w jakiejś ściśle wyznaczonej strategii.

Pierwszym etapem było przygotowanie i rozwieszenie plakatów z postulatem powstania Ośrodka Wolnej Kultury. Drugim – zbieranie na ulicach, w sklepach i wszędzie, gdzie było to możliwe, podpisów pod petycją do prezydenta Lublina:

My niżej podpisani prosimy o przydzielenie nam niezależnego lokalu na Ośrodek Wolnej Kultury. Działające w naszym mieście instytucje kulturalne wraz ze swoją hierarchiczną strukturą organizacyjną blokują realizację oddolnych inicjatyw kulturalnych i ograniczają swobodną działalność twórczą odbiegającą od przyjętych schematów. Jesteśmy przekonani, że będziemy w stanie zorganizować własnymi siłami działalność Ośrodka Wolnej Kultury, który spełni oczekiwania społecznych kręgów związanych z kulturą alternatywną⁶³⁸.

Pod tak brzmiącą petycją podpisały się dwa tysiące osób. Delegacja LAG-i udała się z tymi podpisami do prezydenta miasta; krok ten nie przyniósł żadnych skutków. To wtedy rozpoczęto okupację Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki, poprzedzoną akcją happeningową. Malinowski wspominał:

Gdy petycja nie została przyjęta, zebrało się pod ratuszem na Placu Łokietka ze 100 osób. Goście przynieśli masę takich malutkich karteluszków, reklamówek, zamków do drzwi. Rozrzuciliśmy to, ludzie myśleli, że to są jakieś uloty... Łapali i się dziwili. Jak nas prezydent nie przyjął, ruszyliśmy w kierunku empiku. To jest przy Krakowskim Przedmieściu, głównej ulicy, spory lokal. Tam weszliśmy po prostu. Ogłosiliśmy, że lokal będzie okupowany, mały popłoch na początku wybuchł, ale potem się wszystko uspokoiło – metodą faktu dokonanego to zasiedliśmy. Zdecydowaliśmy, że trzeba zorganizować głódówkę i jakaś forma nacisku moralnego musi być. Do tej głódówki przyłączyło się kilka osób i parę głodowało

637 Michel Maffesoli, dz. cyt., s. 70.

638 Petycja do Prezydenta Miasta Lublina, 1989.

od pierwszego do ostatniego dnia. W sumie nie tak długo – tydzień to jest prawie nic... W sprawie Żarnowca chyba ponad miesiąc głodowali i też przeżyli⁶³⁹.

Krzysztof Gorczyca w artykule z 2005 roku *L@GA: precz z caratem, czyli aktywność kulturalna lubelskich autonomistów* stwierdzał z perspektywy kilkunastu lat, że okupacja i strajk głodowy okazały się skuteczne, ponieważ w momencie, gdy „wydawało się, że z protestami i okupacjami mamy na dłuższy czas spokój”, w widowiskowy sposób podważyły one ówczesny dualizm sceny politycznej. „Formacja zwróciła na siebie uwagę niekonwencjonalnymi formami wystąpień, wyłamywała się konsekwentnie z ówczesnego schematycznego podziału na dwie strony społecznej barykady”⁶⁴⁰. W relacji z 1993 roku, a więc zaledwie trzy lata po opisywanych wydarzeniach, Malinowski mówił jednak o niepewności, czy ich działanie nie spotka się z reakcją ze strony milicji:

Wybraliśmy dobry moment, bo było zamieszanie polityczne w kraju, Mazowiecki akurat był desygnowany na premiera. Ale przewidywaliśmy i taki wariant, że wejdzie milicja – nawet myśleliśmy – no i dobra, tak hartowałyby się stal. Może nawet lepiej, że wszystko zostało załatwione metodami ludzi cywilizowanych, wreszcie po tygodniu wygraliśmy⁶⁴¹.

Szybkie podejmowanie ryzykownych decyzji sprzyjało dramatyzacji występu. Oficjalna prasa opisywała zajęcie KMPiK-u jako czyn chuligański, w imię jednego rodzaju kultury uniemożliwiający lublinianom korzystanie z dóbr drugiego typu kultury. Wypominano autonomistom nikłą znajomość dzieł twórców myśli anarchistycznej. Ironizowano, że anarchiści nie wykazali się odwagą, wybierając sobie obiekt, w którym pracują tylko kobiety, jak również że z powodu młodego wieku z początkiem września będą musieli wrócić do ław szkolnych. Ubolewano nad brakiem reakcji milicji. Sami anarchiści z LAG-i, wspierani przez członków ruchu Wolność i Pokój z Rzeszowa, NZS, Międzyimiastówki Anarchistycznej oraz osoby niezrzeszone, potraktowali nową sytuację jako możliwość swobodnych i otwartych na nowych ludzi przepływów idei i twórczości, a jednocześnie szansę wprowadzenia we własnym gronie w pełni demokratycznego decydowania o wspólnocie. Charakter tej sytuacji dobrze oddają pojęcia „zespoleń” i „relacji dotykalności”, zaproponowane przez Michela Maffesolego, który tłumaczył je następująco:

Owo zespolenie to metafora w pełnym tego słowa znaczeniu, ponieważ – co da się stwierdzić w przypadku masy – może się ono dokonywać bez tego, co tradycyjnie nazywamy dialogiem, wymianą czy jakichkolwiek tego typu nonsensów. Zespolenie społeczności może być doskonałe

639 Kazimierz Malinowski, *Anarchia jest jak proca...*, s. 44.

640 Krzysztof Gorczyca, *L@GA: precz z caratem, czyli aktywność kulturalna lubelskich autonomistów*, [w:] *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia – szkice – eseje*, pod red. Ewy Krawczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 211-212.

641 Kazimierz Malinowski, *Anarchia jest jak proca...*, s. 44-45.

dezindywidualizujące. Tworzy ono rozproszoną jedność, jaka nie implikuje pełnej obecności drugiego (co kierowałoby nas w stronę polityki), lecz ustanawia raczej relację w pustce; coś, co określiłbym jako *relację dotykaności*. W masie przecinamy sobie nawzajem drogę, wpadamy na siebie, dotykamy się, tworzą się interakcje, dokonuje się formowanie i kształtują się grupy⁶⁴².

Jak przebiegało to zespolenie, sploty interakcji i emergencja nowej grupy w atmosferze „rozproszonej jedności”, niech zobrazuje fragment, w którym Malinowski opowiadał o „testowaniu” demokracji bezpośredniej:

Decyzje o tym jakie dodać czy ująć postulaty, czy kontynuować głodówkę i okupację, jakie hasła umieszczać w oknach, były dyskutowane w ogólnym zgromadzeniu ludzi, którzy zostawali na noc w empiku. W dzień otwieraliśmy drzwi, wpuszczaliśmy ludzi, zbieraliśmy podpisy, ale w nocy się zamykaliśmy. Z ludzi, którzy zostawali w klubie każdy miał prawo głosu i muszę przyznać, że większość decyzji zapadała jednomyślnie. Były kwestie, które dzieliły ludzi, ale panował ogólnie duch solidarności. Przychodzili zresztą bardzo różni ludzie, choćby działacze kontrkultury z lat 70., np. Disney, saksofonista. Przejeżdżał trolejbusem obok, zobaczył anarchistyczne sztandary i pomyślał: kurczę, coś się dzieje. I następnego dnia przyszedł do nas. Miał saksofon i odwalał koncert na ulicy⁶⁴³.

Przykład z saksofonistą „Disneyem”, który przyłączył się do akcji po zobaczeniu sztandarów z okna trolejbusu, jest pouczający. Po pierwsze, pokazuje, jak łatwe było wejście w sytuację jedynie na podstawie podobnej wrażliwości, podobnego nastawienia do świata i odrobiny ciekawości. Przejęcie kontroli nad miejscem występu, tym samym określenie tego miejsca jako sceny⁶⁴⁴, zwiększało możliwości kształtowania fasady i zajęcia silniejszej pozycji w interakcji z widzami.

Po drugie, przykład ten uwydatnia teatralny wymiar całego wydarzenia, zapewniający jego powszechną widoczność, o czym wspominałem wcześniej. Okupujący KMPiK anarchiści skwapliwie wykorzystywali tę teatralność, dbając o dekorację, czyli, cytując Goffmana, „scenerię i rekwizyty sceniczne wykorzystywane przez jednostkę podczas przedstawienia”⁶⁴⁵. W tym przypadku na dekorację oprócz flag i plakatów na budynku składał się również parkan wokół remontowanej kamienicy po drugiej stronie jezdni: „W ciągu 2 dni został on na kolorowo pomalowany w kwiaty, hasła, żaby i cuda się pojawiły”⁶⁴⁶. Mimo konserwatywno-katolickich przekonań większości lublinian przechodnie mieli reagować zwykle z sympatią na niespotykane zamieszanie w centrum miasta. Chcąc zjednać sobie publiczność i podtrzymać jej przychyłość, występujący muszą dbać o spójność swojej gry, by podtrzymać wrażenie jej szczerości.

Jeśli występ ma się udać – pisał Goffman – świadkowie muszą mniej lub bardziej uwierzyć, że wykonawcy są szczerzy. Takie jest właśnie strukturalne miejsce szczerości w dramacie wydarzeń.

642 Michel Maffesoli, dz. cyt., s. 117-118.

643 Kazimierz Malinowski, *Anarchia jest jak proca...*, s. 45.

644 Erving Goffman, dz. cyt., s. 136.

645 Tamże, s. 52.

646 Kazimierz Malinowski, *Anarchia jest jak proca...*, s. 45.

Wykonawca może być szczerzy lub nieszczerzy, ale musi być szczerze przekonany o swojej szczerości – szczerść jako taka nie jest konieczna do przekonującego odegrania przedstawienia⁶⁴⁷.

Malinowski jako „samozwańczy komisarz polityczny” dążył do podtrzymywania i wzmacniania niespodziewanej sympatii ulicy, o czym zapewniał w rozmowie, jaką przeprowadziłem z nim w grudniu 2013 roku:

W witrynach umieszczaliśmy takie gazetki ściennie, z postulatami, z wierszami i tak dalej. Tam ktoś zrobił jakiś kolaż z Janem Pawłem, ostro go ośmieszający. No i przyszedł ten moment, że musiałem powiedzieć: nie no, panowie, zdejmujemy to raczej, gdyż – i wytłumaczyłem im, że chodzi nam o poparcie ludzi, że zbieramy podpisy w sprawie Ośrodka Wolnej Kultury, że nie możemy manifestować swojego szyderczego stosunku wobec Jana Pawła. Tym bardziej, że sympatyczny był facet, kurczę, miał w sobie coś, no i był nasz. Myślałem, że trzeba akcentować te elementy, które są zrozumiałe, wspólne i nie będą odebrane jako coś obcego, jeżeli chcemy liczyć na poparcie ludzi⁶⁴⁸.

W ulicznej dekoracji rozgrywały się rozmaite działania. Parkan malowały zaglądające do lokalu dzieci, które w tym celu dostawały farby i pędzle. Przed budynkiem zbierano dalej podpisy pod petycją – w sumie doliczono się ich sześciu tysięcy – i grano na bębnach. W opinii Malinowskiego te uliczne aktywności pozytywnie odróżniały się od pokazywanych wówczas w telewizji „toastów” porozumiewających się elit: „oczy kraju zwrócone były wtedy na empik. To nęciło swoją świeżością”⁶⁴⁹. To, co w kategoriach Michela de Certeau było *miejscem*, a więc porządkiem, stabilną konfiguracją położeń różnych elementów, stało się w trakcie okupacji KMPiK *przestrzenią*, czyli „skutkiem wytworzonym przez działania nadające jej kierunek”, dynamiką ruchów, praktyk zachodzących w miejscu⁶⁵⁰. Rozróżnienie zaproponowane przez de Certeau będę stosować, nieco modyfikując jego sens. Poprzez miejsce będę rozumieć ustabilizowany, zorganizowany funkcjonalnie porządek, wyznaczony przez jego właścicieli lub użytkowników. Zbliży mnie to do definicji zaproponowanej przez Manuela Castellsa, który przeciwstawia konkretne fizyczne miejsca globalnym przestrzeniom przepływów:

Rzeczywiście, przytłaczająca większość ludzi w tradycyjnych, tak jak i w zaawansowanych społeczeństwach żyje w miejscach i dlatego postrzega swoją przestrzeń jako opartą na miejscach. *Miejsce* [place] to umiejscowienie [locale], którego forma, funkcja i znaczenie zawierają się w granicach fizycznej bezpośredniej styczności⁶⁵¹.

Przestrzenią jest dla mnie takie miejsce, które w wyniku nowych praktyk zmienia swoje funkcje, znaczenia i rozkład. Jeśli jednak zaistniała w ten sposób nowa konfiguracja przestrzenna

647 Erving Goffman, dz. cyt., s. 99.

648 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

649 Kazimierz Malinowski, *Anarchia jest jak proca...*, s. 47.

650 Michel de Certeau, dz. cyt., s. 117.

651 Manuel Castells, *Spółczesność sieci*, przeł. Mirosława Marody, Kamila Pawluś, Janusz Stawiński, Sebastian Szymański, PWN, Warszawa 2013, s. 447, kursywa i nawiasy kwadratowe autora.

przyjmie się na trwałe, stanie się miejscem. W tym sensie można powiedzieć, że miejsce to przestrzeń skonwencjonalizowana lub unormowana, co jednak nie musi oznaczać skutku działań władzy czy abstrakcyjnych planów.

Po trzecie, poprzez tę teatralizację i w ramach niej konstituowała się płynna, ale na ogół jednomyślna wspólnota demokracji bezpośredniej okupujących, sympatyków i ciekawskich. Występ nie ma szans powodzenia, jeśli zostanie zakwestionowany przez widownię, dla której jest odgrywany; jego sukces ma charakter interakcyjny. „Teatralność ustanawia i wzmacnia wspólnotę” – pisał Maffesoli⁶⁵². Sam Malinowski wyciągał z tych doświadczeń ogólniejszą wskazówkę odnośnie do taktyki działania:

To jest zresztą jasna sprawa: najpierw trzeba zawładnąć wyobraźnią ludzi, a potem już jest z góry. Muszą zacząć w coś wierzyć, muszą mieć jakąś fajną wizję. Wiesz, tak jak pornografia wywołuje konkretną, fizjologiczną reakcję, tak samo wizja nowego świata musi zacząć kręcić człowieka fizjologicznie: o kurczę, to mi się podoba, czegoś takiego chcę!⁶⁵³.

„Wizja nowego świata” w trakcie okupacji KMPiK była prezentowana naocznie, za pomocą wydarzeń w budynku i jego otoczeniu. Stawką gry była definicja sytuacji, a środek kształtowania i narzucania tej definicji stanowiły omawiane występy. Przykład różnicy zdań na temat postaci papieża między samymi anarchistami obrazuje, że przedstawienie spójnej definicji obserwatorom wydarzeń wcale nie było łatwe, wymagało bowiem uzgadniania jej na bieżąco wewnątrz grupy. Niwelowanie, a przynajmniej nieeksponowanie punktów spornych w grupie oraz w relacji grupy z przechodniami zaważyło na stosunkowo przychylnych reakcjach przechodniów na akcję anarchistów, czyli przyjęciu sformułowanej przez tych drugich definicji sytuacji. Jakkolwiek dla uczestników okupacji mogło nie budzić wątpliwości, kto jest osobą zaangażowaną, a kto – przygodnym awanturnikiem, z zewnątrz postrzegano ich jako jeden zespół i w istocie ich postępowania były ze sobą ściśle sprzężone⁶⁵⁴. Pojęcie zespołu nie jest po prostu równoznaczne z kategorią grupy, ponieważ w opinii Goffmana:

[...] zespół można zdefiniować jako grupę jednostek, które muszą blisko ze sobą współpracować, jeśli ma być utrzymana założona definicja sytuacji. Zespół jest grupą, ale grupą, która wywodzi się nie ze struktury społecznej czy organizacji społecznej, lecz z interakcji lub serii interakcji, dzięki którym utrzymywana jest stosowna definicja sytuacji⁶⁵⁵.

Trzy elementy, które wymieniałem powyżej – otwartość i dynamika sytuacji, widoczność gwarantowana przez teatralizację działań oraz oparcie procesu decyzyjnego na demokracji

652 Michel Maffesoli, dz. cyt., s. 123.

653 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

654 Por. Erving Goffman, dz. cyt., s. 113.

655 Tamże, s. 133.

bezpośredniej – niewątpliwie przyczyniły się do sukcesu, jakim po tygodniu akcji i trzech pertraktacjach było podpisane porozumienie z prezydentem miasta. Znamienne, że koniec okupacji domknęło symbolicznie kolejnym marszem główną ulicą.

Guy Debord sformułował kategorię przechwytywania jako swobodnego wykorzystywania słów i fragmentów wypowiedzi, odrywania ich od figury autora i umieszczania w nowych kontekstach. Tak rozumiane przechwytywanie „jest płynnym językiem antyideologii. Przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej”⁶⁵⁶. W mowie potocznej przechwytywanie kojarzy się z przejmowaniem, przywłaszczaniem czegoś, dokonywanym w ruchu. W tym sensie strajki okupacyjne, happeningi uliczne, demonstracje, sittingi stanowią akty przechwytywania danego miejsca i czynienia go przestrzenią dynamicznych praktyk społecznych. Potoczna intuicja nie jest tu odległa od znaczenia sytuacjonistycznego: chwilowe zawłaszczanie, zajmowanie danego obszaru polega z jednej strony na podważeniu stabilności miejsca ustanawianego przez władzę, z drugiej – na rekontekstualizacji nie poprzez zmianę relacji geometrycznych między obiektami, lecz za pomocą samego działania. Dlatego przemianę miejsca w przestrzeń w odniesieniu do okupacji KMPiK nazywam przechwyceniem; dlatego też obiektem przechwyconym jest – moim zdaniem – również lokal uzyskany od miasta w efekcie akcji okupacyjnej.

Porozumienie zawierało warunek legalizacji grupy starającej się o lokal. W tym celu, ponieważ nie chciano nadawać formy prawnej Lubelskiej Autonomicznej Grupie Anarchistów, utworzono Stowarzyszenie IV Kolumna. Formalno-prawna organizacja stowarzyszenia w praktyce pozostawała wyduszką, o czym zaświadcza jej ironiczna nazwa. Ramowanie działalności procedurami stowarzyszeniowymi czy wykorzystywanie – w tym czasie zresztą stosunkowo skromnych – możliwości prawnych i finansowych organizacji pozarządowej nie mieściły się z reguły w planach alternatywnej młodzieży, nastawionej na jak najdalej posuniętą „spontaniczność”, rozumianą tutaj jako brak zewnętrznych uwarunkowań i wymuszonych strukturacji aktywności. Obawiano się zwłaszcza wprowadzanych ramami organizacyjnymi sztywnych procedur i hierarchizacji. LAGA stanowiła w tym czasie nieformalną grupę o rozmytych granicach; według podziału Malinowskiego na jej „rdzeń”, czyli regularnie aktywnych działaczy, i „orbiterów”, którymi były osoby aktywnie nieregularnie, oscylujące wokół „rdzenia”, „rdzeń to było jakieś piętnaście osób, a orbiterów w porywach do pięćdziesięciu”⁶⁵⁷.

Warto jednak zauważyć, że ostatecznie do powstania autonomicznego ośrodka doprowadzono drogą negocjacji, jednocześnie zmanifestowano swój potencjał polityczny, nie zaś

656 Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, s. 138.

657 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

drogą całkowicie nielegalną (na moje pytanie, czy brano pod uwagę po prostu zaskłotowanie jakiegoś obiektu, Malinowski odpowiedział negatywnie⁶⁵⁸). Co więcej, porozumienie z miastem zawierało opłacanie czynszu za lokal – choć w praktyce czynsz rzadko był uiszczany, anarchiści wykazywali gotowość poniesienia jego kosztów. Nieortodoksyjna postawa lubelskich anarchistów przyniosła powodzenie nie tylko w postaci wynegocjowanego pomieszczenia. Zysk był także symboliczny: LAGA stała się głośna, zaistniała w świadomości społecznej lublinian, dość często wzbudzała pozytywne uczucia i asocjacje jako otwarta, wesola i zdolna do dialogu grupa.

Ośrodek Wolnej Kultury: wspólnota i konflikt

Po kolejnych rozmowach z prezydentem 3 stycznia 1990 roku wyznaczono dla Ośrodka Wolnej Kultury lokal o powierzchni 70 metrów kwadratowych na parterze zajmowanego wcześniej przez ORMO budynku, w którym swoje siedziby na piętrze posiadały już KPN i Polski Komitet Pomocy Społecznej (początkowo, jesienią 1989 roku LAGA dostała tymczasowe pomieszczenie w piwnicy jednego z domów kultury). Według Malinowskiego taka lokalizacja miała stanowić przemyślny fortel prezydenta: przewidywane konflikty między prawicowcami a anarchistami miałyby skutecznie skanalizować energię obu grup. Do ostrych sporów jednak nie dochodziło, ponieważ członków obu środowisk łączyły wspólne akcje, o których powyżej napomknąłem (KPN, a zwłaszcza skupiona wokół partii młodzież zdecydowanie kontestowali zmiany ustrojowe i nowy podział sceny politycznej), a także bezpośrednie więzi przyjaźni i koleżeństwa. Malinowski wspominał współcześnie dawnych kolegów z KPN, między innymi Dariusza Wójcika, późniejszego wicemarszałka sejmu: „U schyłku komuny była masa – na szczęblu osobistym – koleżeństw między zadymiarzami lewicowymi i prawicowymi. To naprawdę byli nasi serdeczni druhowie”⁶⁵⁹. Dlatego podstawą koegzystencji we wspólnym budynku pozostawały koleżeństwo rówieśników i lojalność kontestatorów, choć działacze KPN znaleźli się w trudnej sytuacji, „bo wszyscy ich petenci i oni sami, żeby się dostać do swojego lokalu, musieli przemaszerować przez ścieżkę zdrowia z tych punkowców, z tych oberwańców, z tych różnych mętów (śmiech)”⁶⁶⁰, jak barwnie relacjonował to Malinowski. Różnice polityczne i estetyczne chwilowo zeszły na dalszy plan wobec wspólnego mianownika pokoleniowo-przyjacielskiego.

„Lewarek Wolności” w numerze setnym donosił:

Życie kulturalne w naszym mieście zostało zdominowane przez nowopowstały na gruzach sztabu ORMO
Ośrodek Wolnej Kultury /Lipowa 4/. Tłumy mieszkańców nie mogły dopchać się na zainscenizowany

658 Tamże.

659 Tamże.

660 Tamże.

przez miejscowy artystyczny underground spektakl „Chwila myśli” wg Norwida. W planie na najbliższy czas wystawa malarstwa pt. „Salon odurzonych”⁶⁶¹.

Szerokie zainteresowanie nowym ośrodkiem i panującą wewnątrz żywiołową wolnoamerykanką potwierdzał Malinowski:

W ośrodku wielki wulkan się w ogóle zrobił. Masa ludzi przychodziła. Byli po prostu ciekawi tego co się tam dzieje. Zorganizowaliśmy tam m.in. próby kapel, które nie mogły znaleźć sobie miejsca po domach kultury, piwnicach itd. Przychodziły do nas, było ich w sumie 5-6. Grali różne rzeczy, psychodele, punk rocka, reggae, niewiadomo co. Zrobili sobie grafik, dogadywali sobie terminy, jeden przyniósł bębny, inny wzmacniacz, inny mikrofony. Była też wystawa pt. „Salon Odurzonych” – zebrała się wystawa, zebrało się paru malarzy takich i owakich, zrobiliśmy tę wystawę, były też działania teatralne, tym zajmował się Darek Włazlik. Były pokazy wideo z koncertów undergroundowych... To wszystko było spontaniczne i ta bezplanowość była naszym planem na działanie. Do pewnego momentu tamta erupcja pomysłów była jeszcze dosyć twórcza. Ale było tego za dużo. Potem ta masa zaczęła się gotować. Ktoś dostał w mordę, ktoś rozwalił sprzęt grający, ktoś inny zapaskudził kibel⁶⁶².

Prędkie wyczerpywanie się formuły całkowitej otwartości i dowolności z właściwym sobie przekazem komentował następny numer „Lewarka Wolności”, datowany na 22 lutego 1990 roku:

Zgodnie z przewidywaniami tzw. wystawa sztuki proletariackiej „Salon Odurzonych” zakończyła się kompletnym fiaskiem. Mimo szerokiej i wulgarnej reklamy na otwarcie, oprócz odurzonych pacykarzy, nie przyszedł nikt. I słusznie, gdyż wstęp był wolny, natomiast aby wyjść cało z tej spelunki hazardu i rozpusty trzeba było słono płacić⁶⁶³.

W planowej „bezplanowości” i „spontaniczności” odnajdywały się bezdomne dzieci, które znajdowały w Ośrodku Wolnej Kultury akceptację i ciepły kąt. Jednakże wiele osób odwiedzających Ośrodek wychodziło z założenia, że anarchizm oznacza całkowitą swobodę i brak odpowiedzialności za wspólnie użytkowaną przestrzeń. W wiecach w Ośrodku mogli wziąć udział wszyscy akurat obecni w lokalu, a ich głos liczył się na równi z pozostałymi, co prowadziło do zbiorowego podejmowania decyzji przypadkowych bądź takich, które nie miały później realizatorów. Wcześniejsze doświadczenia z okresu okupacji KMPiK, oparte na tej samej formule demokracji uczestniczącej, w skali mikrospołecznej i bardzo krótkim okresie przyniosły raczej bezkonfliktowe funkcjonowanie „Samorządnej Rzeczypospolitej Przyjaciół”, ale w perspektywie niewiele dłuższego okresu nie dały się powtórzyć.

LAGA, niewielka i zwarta, choć różnorodna grupa zaangażowanych osób, straciła swoją efektywność jako część mgławicowej i chaotycznej wspólnoty o stosunkowo luźnych więziach i zmiennym składzie, w której stopniowo przewagę brały inne elementy, niekoniecznie nastawione

661 Brak autora, „Lewarek Wolności” 100/1990, s. 1 (pisownia oryginalna).

662 Kazimierz Malinowski, *Anarchia jest jak proca...*, s. 51.

663 Brak autora, „Lewarek Wolności” 101/1990, s. 1 (pisownia oryginalna).

na pracę społeczną i twórczą z jakimiś nadrzędnymi ideowymi celami czy drogowskazami. Osoby zaangażowane w prowadzenie OWK – nie tylko „rdzeń” ugrupowania – otrzymały specjalnie wycięte gwiazdki, ekwiwalent legitymacji członkowskich. Ten system, przy ograniczonej liczbie (około dwudziestu-trzydziestu) gwiazdek, miał poważną wadę: do pewnego stopnia petryfikował stan, w którym został wprowadzony – gwiazdki nie podlegały zwrotowi, zaangażowanie nie było weryfikowane. Zastanawiając się nad tym w rozmowie z 2013 roku, Malinowski miał jednak wątpliwości, czy wyłonienie instancji weryfikującej zaangażowanie i rozdzielającej gwiazdki wedle aktualnych zasług na nowo nie doprowadziłoby do zanegowania swobody, która pozostawała fundamentalną wartością dla istnienia OWK:

[...] musiałby być ktoś, kto decyduje o tym, kto gwiazdkę ma stale, kto ją zwraca, musiałby być ktoś, kto arbitralnie ustala, kto ma prawo głosu i na ile jego głos się liczy, a to już byłoby kalkowanie, odtwarzanie schematów, które chcieliśmy przełamać. Nieskuteczność wynikająca z nadmiernej otwartości to była cena, którą płaciliśmy za testowanie nowej formuły działania⁶⁶⁴.

Cenę za żywiołowość kultury alternatywnej stanowiły też regularne straty i zniszczenia – potłuczone szyby w oknach, zepsute sprzęty muzyczne, bójki między użytkownikami, brak pieniędzy na opłacenie czynszu – których rozmiary stopniowo przerastały entuzjazm grupy założycieli Ośrodka. Początkowe zamiary, by w wydzielonej części lokalu tak zwanego RewKomu na stałe zamieszkało parę osób na co dzień czuwających nad stanem miejsca, nigdy nie zostały zrealizowane. Malinowski narzekał:

To niestety do skutku nie doszło i ludzie przychodzili i wychodzili. To nie był ich dom tylko miejsce spotkań i nie za bardzo czuli odpowiedzialność za opiekowanie się tym, sprzątanie, trzymanie wszystkiego w najbardziej elementarnych ryzach. I to chyba było przyczyną, że zapanowała rozpiardziucha, anarchia w złym znaczeniu tego słowa. Anarchia jest jak proca. Pień jest jeden, a potem się rozwidła, na dwa zasadnicze konary – z jednego jest koncepcja Bakunina – akcji bezpośredniej, propagandy terroru, z drugiego doktryna Kropotkina – samopomoc, konstruowanie nowego społeczeństwa. My próbowaliśmy pójść stroną kropotkinowską, ale było wielu, którzy mówili: żywioł przede wszystkim, a reszta ułoży się sama. I nie za bardzo zdawali sobie sprawę z tego w jakich realiach funkcjonujemy. Że jest rok 1989, że już odbyło się przejęcie władzy przez solidaruchów, że już to zaczęło funkcjonować na układach identycznych jak poprzednio – istniała w dalszym ciągu scentralizowana państwowość, policja, armia, UOP w miejsce bezpieki, OPMO zamiast ZOMO itd. Zmieniały się szyldy, zmieniały się zasady gospodarki, a istota funkcjonowania aparatu pozostawała ta sama, z jakąś tam domieszką pseudodemokracji. Ta przemiana się dokonała. To, na co liczyliśmy wcześniej, przy tworzeniu tego laboratorium, że wyklucze się w nim związek czegoś co będzie mogło wypączkować dalej – w założeniu, że sytuacja będzie dalej niestabilna i potrzebna będzie jakaś świeża alternatywa – to

664 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

założenie się nie sprawdziło. Dlatego, że nowa struktura, nowy system zaczął już zastęgać. I zaczął wypierać inne plany porządku społecznego⁶⁶⁵.

Alternatywna wspólnota, mimo swojego zogniskowania wokół politycznie określonej Lubelskiej Autonomicznej Grupy Anarchistów oraz własnego miejsca, pozostawała anomiczna i mgławicowa, a przy tym męska i maczystowska – wprawdzie kobiety pojawiały się nierzadko, lecz jedynie w rolach obserwatorek wydarzeń i dziewczyn anarchistów. Z perspektywy ponad dwudziestu lat opowiadał o tym Malinowski:

LAGA była zdecydowanie *macho*, kobiety, owszem, pojawiały się, ale były zahukane. Nie decydowały, nie robiły otoczki domowej: nie było herbatki, nie było regularnego sprząwania i tak dalej, tylko narastające ciśnienie burdelu⁶⁶⁶.

Podczas gdy wskazany przez Malinowskiego ogólnokrajowy dramat społeczny wchodził w ostatnią fazę przywracania porządku i struktury, środowiska alternatywne pozostawały w antystrukturalnej formie spontanicznej *communitas*, czyli w antropologii Victora Turnera „bezpośredniej, natychmiastowej i totalnej konfrontacji ludzkich tożsamości”⁶⁶⁷. Rozliczne starania i zabiegi liderów nie przyczyniły się do znaczącego wzrostu normatywności i wewnętrznego zorganizowania tej wspólnoty. Tymczasem odnawiający się społeczny porządek, oparty na hierarchiach, statusach i pozycjach społecznych, nie mówiąc już o instytucjach politycznych i ekonomicznych, coraz mniej akceptował „świeżą alternatywę”, która mogłaby oznaczać ponowną destabilizację. Forma alternatywnej dynamicznej wspólnoty, sprawdzona w działaniach efemerycznych i migotliwych, okazała się nieodpowiednia do rozporządzania lokalem społeczno-kulturalnym, a wyłaniająca się po okresie kryzysu społecznego nowa większość społeczna bynajmniej nie była zainteresowana jej rozwijaniem.

W historii Ośrodka Wolnej Kultury coraz wyraźniej rysował się konflikt między dwiema nieformalnymi i nienazwanymi stronami. Pierwszą z nich stanowiły osoby dążące do nadania pewnych unormowań w celu skutecznego realizowania swoich planów, a więc do zaprowadzenia tego, co Turner nazywa *communitas* normatywną, w której dla zaspokojenia potrzeb, zapewnienia dobrobytu i „sprawowania kontroli społecznej wśród członków w dążeniu do tych i innych zbiorowych celów” pierwotne egzystencjalne bezpośrednie relacje personalne zostają „zorganizowane w trwały system społeczny”⁶⁶⁸. Świadectwem tego rodzaju dążeń może być „nieustanne głądzenie, nieustanne bredzenie o ideologii”, jakie Malinowski przypomina sobie z czasów LAG-i⁶⁶⁹. Na drugą stronę składali się ci najbardziej przeciwni jakiegokolwiek strukturacji,

665 Tegoż, *Anarchia jest jak proca...*, s. 52-53.

666 Tegoż, rozmowa własna, dz. cyt.

667 Victor Turner, *Pielgrzymki...*, s. 141.

668 Tamże, s. 142.

669 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

a przez to, w opinii swoich oponentów – destrukcyjni. Za takich właśnie uważał ich anarchistyczny artysta:

To było jak rozwalanie siebie samego od środka. A wytłumaczenie tego ludziom o przewadze umiejętności destrukcyjnych nad konstrukcyjnymi było bardzo trudne. Bełkotali że anarchia to wolność, a my chcemy zakładać jakieś organizacje, zakazy i cała ta frazeologia obracała się ostrzem przeciw nam. I z takimi ludźmi trudno było działać. W końcu ci rozwalanci zaczęli brać górę nad tymi co konstruowali. Po 5 czy 6 przekręcie rozczarowali się do sprawy, widzieli jak owoce ich pracy niszczyć i opuszczali nas. A zostawiali ci, którzy mieli tam taką – nie powiem – cichą przystań⁶⁷⁰.

Kolejne „heroiczne próby zaprowadzenia tam porządku” nie przynosiły rezultatów, a efekty co gwałtowniejszych aktów dewastacji – bardzo konkretne i dotkliwe koszty. Czynności, które w punktowej, umownej czasoprzestrzeni przygodowej pozostawały dla bohaterów bez większych konsekwencji – rozmaite ekscesy, żarty, walki, wędrówki i konfrontacje – w linearnej, powiązanej, przyczynowo-skutkowo czasoprzestrzeni instytucji niosły ze sobą rzeczywiste, wymierne efekty. Przekształcanie abstrakcyjnego, wyznaczanego statycznymi stosunkami nieruchomych obiektów miejsca w praktykowaną i usensownianą ludzką aktywnością przestrzeń było w kulturze alternatywnej częste i widowiskowe. Jednakże działanie w drugą stronę – stabilizacja praktykowanej przestrzeni w funkcjonalnie zorganizowane miejsce – okazywało się trudne, najczęściej wręcz niemożliwe. Koniec lat osiemdziesiątych i pierwsza połowa dziewięćdziesiątych obfitują w próby utworzenia własnych miejsc kultury alternatywnej, stabilnych i samodzielnie zorganizowanych porządków. Jednakże większość tych prób okazywała się chwilowa, nieliczne przetrwały kilka lat lub dłużej, dla kultury alternatywnej zaś charakterystyczna stała się oscylacja między umiejscowieniem a rozprzestrzenianiem. Jeśli uznać, jak proponowałem powyżej, że obiekt, w którym powstał Ośrodek Wolnej Kultury, został przez autonomistów przechwycony, to sama działalność OWK stanowiła próbę instytucjonalizacji tego przechwycenia. Próba ta zakończyła się niepowodzeniem między innymi dlatego, że ustanawianie miejsca – umiejscawianie działania – wymaga zgoda innej logiki niż przechwytywanie, czyli „uprzestrzennianie” miejsca poprzez praktyki.

Ostatecznie, gdy pozostali użytkownicy budynku przy Lipowej 4 – KPN i Polski Komitet Pomocy Społecznej – złożyli w ratuszu prośbę o przeniesienie uciążliwych sąsiadów z parteru do innego lokalu, główni inicjatorzy założenia Ośrodka Wolnej Kultury nie starali się o nową lokalizację, lecz postanowili zakończyć tę działalność. Jak podkreślał Malinowski: „To nie było spowodowane jakimś naciskiem z zewnątrz, z zewnątrz była obojętność. Cała zapaść przyszła od środka”⁶⁷¹. Prośba KPN i PKPS do ratusza nie była w ocenie poety ani zaskakująca, ani

670 Tegoż, *Anarchia jest jak proca...*, s. 55.

671 Tamże, s. 56.

przesądzająca; ostateczną decyzję o zaprzestaniu prowadzenia OWK podjęli sami jego twórcy. Nieunormowane, „spontaniczne” i bezplanowe funkcjonowanie Ośrodka okazało się niemożliwe, a starania na rzecz ujęcia aktywności w pewne normy organizacyjne doprowadziły do podziału wspólnoty: jedna formuła szybko się wyczerpała, drugiej nie zdołano już wdrożyć. 29 marca Wydział Gospodarki Lokalowej Urzędu Miejskiego w Lublinie wydał decyzję cofającą Stowarzyszeniu IV Kolumna uprawnienia do lokalu.

Spójnia religijna

Dla lepszego zrozumienia dynamiki zaledwie trzymiesięcznego trwania Ośrodka Wolnej Kultury przydatny jest komentarz, w którym Malinowski uzasadniał swoje zdanie, że taki kres koncepcji autonomicznego miejsca lubelskich anarchistów bynajmniej nie oznaczał porażki. W komentarzu tym jeden z liderów LAG-i jeszcze raz odwołuje się do wspólnoty jako wartości samej w sobie i podnosi ją do rangi aktu religijnego:

Takie działania grupowe to jednak wspinała rzecz przez jakąś komunę. To że ludzie znajdują sobie jakąś wspólnotę, schronienie. I to nie na zasadzie towarzystwa wzajemnej adoracji, ale wzajemnego stymulowania się do nowych pomysłów i form ich realizacji. To jest wspinała rzecz. [...].

Żeby skupić ludzi do konkretnego działania trzeba dać im jeszcze coś w rodzaju wiary. Trzeba znaleźć spójnię religijną dla takiej wspólnoty. A czy anarchizm może być religią? Chyba nie. Jest za bardzo amorficzny i wielowarstwowy, każdy może go interpretować jak sobie podoba i dochodzić do bardzo absurdalnych wniosków. A chodziłoby o wspólnotę ufundowaną na przekonaniu metafizycznym⁶⁷².

Malinowski taką religię mającą moc fundowania wspólnoty widział w buddyzmie. Podobnie sądził inny uczestnik LAG-i, Jacek „Budzik” Budziński, który w numerze siódmym „Lampy i Iskry Bożej”, w tekście będącym dopowiedzeniem lub uzupełnieniem historii snutej przez swojego kolegę, opowiadał o ich chaotycznych poszukiwaniach wolności, „gdzie nie ma schematów, cierpienia, nudy, małości i ograniczenia umysłowego”, poprzez różne formy buntu, do „wyzwolenia z tego, co małe, podłe i ciasne” dzięki przyjęciu nowego wyznania:

Młody człowiek był, głupi. Próbował na różne sposoby. Sex, Drugs, Rokendroll – każdy to zna. Kazek malował, ja wydawałem gazetkę. Potem bunt i próba pchnięcia świata na nowe tory (dopiero teraz wiemy, że świat toczy się po wypadkowej, a nie tam, gdzie byśmy chcieli).

Pierwsze rozczarowania, frustracje, agresja, ucieczka w różne ślepe uliczki (wyuzdanie, ascetyzm, sztuka, rodzina, obojętność etc.). Dopiero potem nastąpił przebłysk zrozumienia. Na nagromadzonym

⁶⁷² Tamże, s. 56-57.

nawozie (a feter był już nie do zniesienia) pewnego dnia o brzasku pojawił się czysty kwiat lotosu właściwego poglądu i właściwego wysiłku⁶⁷³.

Konwersje następujące wkrótce po zakończeniu burzliwych losów Ośrodka Wolnej Kultury rzucają nowe światło na jego funkcjonowanie. W obu artykułach, choć w nierównym stopniu, akcent padał na buddyzm jako formę społeczną, relację międzyludzką, nie zaś na doktrynę religijną czy koncepcję metafizyczną. Według Malinowskiego wspólnota ufundowana na buddyzmie, zwłaszcza pojmowanym nieortodoksyjnie i wzbogaconym o elementy lokalnych kultów i filozofii, łączyłaby przestrzeganie dyscypliny i brak autorytaryzmu, ponieważ wypełnianie norm wynikałoby nie z grożących sankcji lub potencjalnych gratyfikacji, lecz z zestrojenia indywidualnych świadomości. Wizja ta odpowiada temu, co Maffesoli określał jako alternatywny wobec racjonalnie zorganizowanych instytucji „typ sekty”, który „każdego czyni odpowiedzialnym za wszystko i za każdego”. Owocem tej globalnej odpowiedzialności jest zgodność, a jej korelatami – teraźniejszość i bliskość⁶⁷⁴. Razem dają one siłę, która pozwala wspólnocie przeciwstawić się zinstytucjonalizowanym porządkom władzy, a przynajmniej – autonomicznie egzystować obok nich: „W konformizmie i powściągliwości wobec nadrzędnej władzy odnajdujemy ogólny punkt widzenia logiki anarchistycznej: porządek bez Państwa”⁶⁷⁵. Nie przypadkiem przytoczona powyżej *Odezwa nr 9...* kończy się cytatem z biblijnej Apokalipsy.

Nawet jednak ta forma wspólności, która doprowadziła do upadku ideę Ośrodka Wolnej Kultury, była dla poety wartościowa i niepozbawiona religijnego wymiaru komunii. To właśnie w tym wymiarze dokonuje się przekroczenie intelektualnego utylitaryzmu nakierowanego na osiąganie jakichś celów, realizowanie strategii, pełnienie funkcji – przekroczenie w kierunku „bycia razem bez celu”, które zdaniem Maffesolego właśnie dzięki swojej bezcelowości przywraca kulturze witalność, odsłania nowe sposoby życia⁶⁷⁶. Religię francuski socjolog definiował poprzez łaciński źródłosłów tego terminu (*re-ligare*) przede wszystkim jako formę społecznego wiązania, zjednoczenia, także w znaczeniu bliskości fizycznej:

W istocie można sobie wyobrazić koncepcję religii, na wzór greckiego politeizmu, kładącą nacisk przede wszystkim na formę bycia-razem, na to, co nazwałem „immanentną transcendencją”. Jest to inny sposób nazwania energii spajającej małe grupy i wspólnoty⁶⁷⁷.

Stwierdzenie to współgra z refleksją „komisarza politycznego” LAG-i na temat „spójni religijnej”, która silniej niż idea anarchizmu, lecz także silniej niż wszelkie ortodoksyjnie

673 Jacek Budziński, *O tym, jak zawile bywają ścieżki do prawdy, czyli od LAGI do transcendencji*, „Lampa i Iskra Boża” 7 (12)/1994, s. 66.

674 Michel Maffesoli, dz. cyt., s. 133.

675 Tamże, s. 134.

676 Tamże, s. 130.

677 Tamże, s. 100.

praktykowane wyznania łączyłaby ludzi we „wspólnotę ufundowaną na przekonaniu metafizycznym”. Współgra ono również z pozytywną oceną Ośrodka Wolnej Kultury, który wprowadził jako próba instytucjonalizacji przechwyconej przestrzeni trwał zaledwie około trzech miesięcy, ale jako „działanie grupowe”, „wspólnota”, „schronienie” – „to jednak wspaniała rzecz przez jakąś komunie”. Doświadczenie tej komunii grupowego działania pozostaje w pamięci na całe życie, ma zatem charakter formujący, na co znów wskazywała relacja Malinowskiego:

Spotykam czasami ludzi, którzy wtedy działali, i jak jeden mąż każdy mówi: ale to były fajne czasy! Ale się wtedy zdarzyło! Ale to był wypas! Tak, dla wszystkich ludzi zaangażowanych w to to było zajebiste doświadczenie tego, że można robić coś zupełnie na bok, że zbiera się krąg, taka mała wspólnota siczowych Kozaków, którzy mogą to albo mogą tamto, albo mogą jeszcze śmo⁶⁷⁸.

O tym, jak ważne było i jest nadal to doświadczenie dla osób, które je podzielały, niech świadczy zapis maila, otrzymanego przeze mnie od Malinowskiego w trzy dni po naszym wielogodzinnym spotkaniu:

Xawery, bestialsko w naszej rozmowie pominąłem ważny element, LAGA to przede wszystkim było spotkanie ludzi. Łydas, Ptyś, Budzik, Święty, Łysy, Kartofel, Mysza, Kniazio, Pała, Matra, Mrówka, Bastard, Ślitek i jeszcze cała masa orbiterów. Bezprizorne szczeniaki które nocami spały na ciepłych rurach w kanałach. Tam wtedy się spotkaliśmy. Tylko o Disney'u Ci parę słów powiedziałem, a o każdym można by osobną historię opowiedzieć. Co ciekawe, wielu uczestników to były dzieciaki z rozbitych rodzin, a w OWK znaleźli jakąś jednak działającą atrapę rodziny. Chyba nie przesadzę jak powiem, że to było formujące doświadczenie dla każdego z nas, coś się stawalo NAPRAWDĘ⁶⁷⁹.

Jeśli miałbym posłużyć się grą słów, powiedziałbym, że w tym przypadku komuna i komunizm są tym samym: mała grupa, wspólnota dzieląca emocje, style, przekonania i wrażliwość, istnieje właśnie poprzez wspólne doświadczenia, więzi i przeżycia, nie daje sprowadzić się do form instytucjonalnych czy doktryn politycznych. Bycie razem ma aksjologiczny prymat nad celowością i skutecznością. Dlatego właśnie sprowadzanie konfrontacji politycznych do wspólnego doświadczenia egzystencjalnego bywa skuteczniejsze od konfrontacji i próby sił. Poeta zaliczany do „lubelskich sentymentalistów” tak rozmyślał nad tym zagadnieniem:

Wiesz, jak byłem tym komisarzem politycznym w LA-dze, to było jasne, że do skutecznej, mocnej walki politycznej bardzo użytecznym narzędziem jest antagonizacja, polaryzacja. Trzeba przejść tę rzekę, trzeba odciąć pępowinę i powiedzieć, że to jest wróg, którego mamy zniszczyć, i nic oprócz zniszczenia tego wroga nie będzie satysfakcjonującym efektem tej konfrontacji. Ale to po prostu nie godzi się z moją naturą. Zwyczajnie, choćbym się nawet racjonalnie przekonał do tego, to nigdy nie wyjdzie mi na to, że pełna frajda jest dopiero, jak rozpruje się flaki i zatańczy na trupie⁶⁸⁰.

678 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

679 Tegoż, mail z 9.12.2013.

680 Tegoż, rozmowa własna, dz. cyt.

Właśnie na tej umiejętności znajdowania wspólnego mianownika, raczej tego, co łączy, niż dzieli, samoorganizacji i samopomocy mogła polegać zapowiadana „Samorządna Rzeczpospolita Przyjaciół”.

Anarchizacja życia społecznego

Ośrodek Wolnej Kultury nie był jedyną przestrzenią kultury alternatywnej w Lublinie, a po jego zamknięciu kręgi alternatywne w tym mieście nie uległy rozpadowi. Świadcstwa potwierdzające dalszą działalność alternatywną w Lublinie przytaczał Gorczyca:

Drugim okresem szczególnie wzmożonej aktywności środowiska były lata 1994-1995, co wiąże się z działalnością klubu Industrial zorganizowanego i prowadzonego zgodnie z regułami D.I.Y. (Do It Yourself, czyli zrób to sam) w wyremontowanych pomieszczeniach dawnego browaru przy ulicy Misjonarskiej. W Industrialu w krótkim czasie odbyło się kilkadziesiąt koncertów i spektakli wykonawców polskich i zagranicznych, wystaw plastycznych, seansów filmowych, spotkań dyskusyjnych. Było to miejsce promieniujące zasięgiem daleko poza Lublin. Po likwidacji klubu obecność autonomistów w życiu kulturalnym spadła, ale nie zanikła. Dalej odbywały się koncerty i inne imprezy. Przykładem może być 6 edycji Crust Festivalu. Najbardziej trwałym przejawem aktywności są odbywające się regularnie od 1993 roku giełdy czadowe – czyli kiermasze najróżniejszych wytworów niezależnej sceny: płyt, kaset, książek, czasopism itp.⁶⁸¹

Gorczyca wymienia również wiele zespołów muzycznych z tego okresu, ziny literackie i muzyczne, wydawnictwo płytowe, akcje Frontu Wyzwolenia Zwierząt, Radykalnej Akcji Antyfaszystowskiej, Federacji Anarchistycznej (LAGA weszła w jej skład, co stworzyło zręby lubelskiej sekcji FA) i libertarian. Można wspomnieć jeszcze o pierwszej w Lublinie niezależnej galerii sztuki Katharsis, założonej w 1990 roku przez związanego z LAG-ą publicystę, działacza społecznego, ekologę i filmowca Dariusza Włazlika wraz z fotografem i grafikiem Romanem Pukarem. Jednakże zarówno galeria Katharsis, jak i klub Industrial były zorientowane tylko na pewien wycinek twórczości kulturalnej oraz nie przetrwały długo, natomiast pozostałe inicjatywy – koncerty, festiwale, giełdy czadowe, akcje społeczne – mogły obywać się bez własnej przestrzeni, pojawiając się co jakiś czas w akurat dostępnych lokalizacjach⁶⁸².

681 Krzysztof Gorczyca, dz. cyt., s. 212.

682 W pierwszej dekadzie XXI wieku dłuższą ciągłość alternatywno-anarchistycznej działalności udało się zachować Tekturze – Przestrzeni Działań Twórczych prowadzonej od 2006 roku w willi przy ulicy Wieniawskiej 15 A przez nieformalny, niehierarchiczny, kilkunastoosobowy kolektyw. Po podjęciu w 2013 roku przez władze miasta decyzji o sprzedaży nieruchomości kolektyw wynegocjował nową lokalizację z preferencyjnym czynszem w alei Piłsudskiego 17, gdzie od 2014 roku działa jako kolektyw Zatarg. Od września 2013 funkcjonuje również Autonomiczne Centrum Społeczne Cicha 4, w podobny sposób na gruncie oddolnej, niezależnej i niehierarchicznej samoorganizacji łączące inicjatywy społeczne i kulturalne.

Zbliżone problemy z dłuższym trwaniem obiektów kultury alternatywnej pojawiały się we wszystkich miastach, w których miejsca takie były powoływane. LAGA koncepcję Ośrodka Wolnej Kultury wypracowała, inspirując się wydarzeniami w Trójmieście, gdzie koalicja grup nieformalnych i stowarzyszeń o nazwie X Pawilon domagała się od ratusza przeznaczenia placu na niezależną aktywność oraz przyznania lokalu na klub, przy okazji poruszając szereg innych postulatów. O akcjach i żądaniach X Pawilonu Malinowski dowiedział się z „Homka”, magazynu wydawanego przez RSA (jednego z podmiotów koalicji), i uznał je za świetny wzór działania: „Pomyślałem sobie, że to jest zajebista formuła: połączenie akcji politycznej z postulatami stworzenia bazy dla działania ruchu kultury alternatywnej”⁶⁸³. Rzeczywiście, „Homek” nr 38 z czerwca 1989 roku donosił o powołaniu 1 czerwca tego roku grupy X Pawilon „po próbie odśpiewania podczas procesji w Sopocie «czterech pancernych» na dwa głosy”⁶⁸⁴. X Pawilon utworzono w celu „realizacji założeń manifestu grupy: zdobycia lokalu na klub, placu na Hyde Park i legalizacji grup nieformalnych bez rejestracji”⁶⁸⁵. Anonimowy autor artykułu wyjaśnił, że w skład X Pawilonu wchodziły osoby z grup politycznych i apolitycznych oraz zrelacjonował dotychczasowe akcje nowej koalicji. Pierwszą z nich była proklamacja 4 czerwca Hyde Parku na ulicy Długiej w Gdańsku:

Po otwarciu zlicytowaliśmy cegielkę PROWOKACJI /30srebrników, 35% w sejmie, 45% w butelce, 52 dolary dziennie od J. Urbana z CIA, 100 zaproponował jakiś żołnierz... w końcu padła suma tak astronomiczna, że daliśmy gościowi za odwagę butelkę 35procentowej Vodki-Demokracja/ po czym rozpoczął się zwyczajny kabaret z „popieraniem mądrego ryzyka” i odpaleniem bomby, a gdy demokracja okazała się niewypałem – „przewrót” /cel: demokracja i dobrobyt – pal!/, był też niemowa, który oddał głos w wyborach oraz koleś, który zdobył mandat nie kandydując, bo krzywo spojrzał na MO. Potem wegetariański wierszyk skinów o mięsie i Wałęsie /Oi!/, przemówienie o sytuacji w Polsce, nie całkiem poważne, pozdrowienia od chłopców z Woli, gubiący melodię „Skrzypek z dachu”, manifest X pawilonu, DYMowiec z gitarą śpiewający ballady od politycznych siekier po piosenkę o ekologii, gość co chciał monopartii młodzieżowej i zbójnicki wokół sandwichy... Po ponad godzinie wezwano do zadymy 9 czerwca i każdy poszedł w swoją stronę⁶⁸⁶.

Akcja 9 czerwca zaczęła się happeningiem ruchu Twe-Twa i Federacji Młodzieży Walczącej pod siedzibą kuratorium oświaty i próbą dostania się do budynku, jednak bez powodzenia, wskutek czego uczestnicy ruszyli na ulicę Długą. Wobec niepowodzenia zajęcia kolejnego obiektu – Pałacu

683 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

684 Brak autora, *X Pawilon*, „Homek” 38/1989, s. 3. Nazwa Hyde Park funkcjonowała wcześniej jako tytuł festiwali organizowanych w latach 1985-1989 w różnych, odległych od dużych miast miejscowościach najpierw przez RSA, a następnie przez RSA i WiP; imprezy, gromadzące po kilkuset uczestników, łączyły występy teatrów, poetów, performerów i grup muzycznych z anarchistyczną pracą samokształceniową (dyskusjami, wykładami) i wakacyjnym odpoczynkiem na świeżym powietrzu.

685 Tamże, s. 3.

686 Tamże, s. 3.

Młodzieży – członkowie X Pawilonu zainicjowali pod Komitetem Wojewódzkim PZPR sitting, w którym uczestniczyło około stu osób, z czego osiem podjęło głódówkę, budynek zaś oplakatowano. W efekcie władze podjęły dialog, a „o godzinie 22:08 Prezydent Miasta zobowiązał się na piśmie do przedstawienia propozycji lokalizacji klubu i Hyde Parku, pokwitował odbiór manifestu Grupy X pawilon oraz obiecał «list żelazny» dla uczestników grup nieformalnych z Trójmiasta”⁶⁸⁷. Po uzyskaniu tych zapewnień protestujący rozeszli się, a o swoim sukcesie poinformowali przy okazji kolejnej akcji, 11 czerwca – także na ulicy Długiej.

„Homek” nr 39 datowany na wakacje 1989 roku informował już o otwarciu Placu Wymiany Pozytywnej – gdańskiego Hyde Parku. Było to 29 lipca tegoż roku, na Targu Siennym, wówczas jeszcze noszącym nazwę placu 1 Maja. Podczas wydarzenia występowali artyści, poeci i muzycy Totartu oraz zaprzyjaźnione zespoły, a także przedstawiciele Związku Ukraińskiej Młodzieży Niezależnej, jednego spośród licznych podmiotów tworzących X Pawilon – młodzi Ukraińcy apelowali o wprowadzenie nauczania języka ukraińskiego w radiu i telewizji⁶⁸⁸. Imprezie towarzyszył handel pismami trzeciego obiegu i zbieranie podpisów pod kolejnymi petycjami. W następnym „Homku” (nr 40 z września 1989 roku) znalazła się już informacja o strajku okupacyjnym lubelskich anarchistów, który zorganizowano, „gdy LAGA wzorem Xpawilonu wystąpiła o przyznanie im lokalu na klub «Pałac chama» – ośrodek wolnej kultury, a władze zignorowały to żądanie mimo wiecu przed Urzędem Miasta i kilkuset podpisów pod petycją w tej sprawie”⁶⁸⁹. 9 września X Pawilon zorganizował na Placu Wymiany Pozytywnej darmowy koncert dziewięciu zespołów, będący wyrazem poparcia gdańskich środowisk alternatywnych dla starań LAG-i o własny ośrodek; mimo agresji ze strony skinheadów w trakcie imprezy zebrano blisko trzysta podpisów pod petycją skierowaną do władz Lublina. Z powodu wolnego przepływu informacji gdańszczanie nie wiedzieli, że LAGA odniosła sukces już wcześniej i z zebranymi podpisami udali się do Lublina, co w „Homku” nr 42 relacjonował Wojciech Mazur:

Trafiliśmy na główną ulicę miasta, gdzie miała miejsce głódówka. Idąc śladem porozlepianych na murze plakatów LAGi i malowanych „anarchii” szukaliśmy KMPiK-u. Wkrótce okazało się, że nie ma tam nikogo. Wstrząsani obawami o głodujących i przenikliwym zimnem trafiliśmy do Kazia Malinowskiego. On na szczęście żył, mieszkanie miało ciepło i lodówkę pełną⁶⁹⁰.

Dopiero od Malinowskiego emisariusze z Gdańska dowiedzieli się o zwycięstwie akcji okupacyjnej. „Jedynym ich błędem jest zgoda na płacenie za prąd w sytuacji, gdy klub jest otwarty

687 Tamże, s. 4.

688 Sam ZUMN powstał zresztą ze wsparciem anarchistów, którzy uważali braterstwo środkowoeuropejskich narodów za fundament konieczny dla życia wolnych, samorządnych społeczeństw w tym regionie. W styczniu 1990 roku, w rocznicę wybicia się Ukrainy na niepodległość, pod konsulatem ZSRR w Gdańsku manifestowali wspólnie młodzi Ukraińcy, anarchiści i polskie środowiska niepodległościowe.

689 Brak autora, brak tytułu, „Homek” 40/1989, brak paginacji.

690 Wojciech Mazur, *Misja apostolska do miasta Lublin*, „Homek” 42/1989, brak paginacji.

dla wszystkich i nie stanowi własności prywatnej” – komentował Mazur, wspominając, że na wieść o umowie z miastem pogrążył się w „morzu wątpliwości”⁶⁹¹. Z drugiej strony, członek RSA był pełen podziwu dla zapału uczestników LAG-i. Zatem choć LAGA wzorowała się na celach i taktyce X Pawilonu, to własny lokal otrzymała niemal rok wcześniej – w styczniu 1990 roku – podczas gdy gdańskie kręgi alternatywne na miejsce na swój klub C14 czekały aż do 15 grudnia 1990 roku, wcześniejsze miesiące spędzając na negocjacjach z urzędnikami i ulicznych pikietach⁶⁹². W międzyczasie, już pod koniec 1989 roku, po kilku koncertach, happeningach i demonstracjach zakończył swoje funkcjonowanie Plac Wymiany Pozytywnej, częściowo z powodu zimowego ochłodzenia, częściowo wskutek napaści skinheadów.

Splot wydarzeń w Lublinie i Gdańsku – oparcie na własnych potrzebach i doświadczeniach, błyskawiczne przejście do działania, połączenie form petycji, negocjacji oraz strajków i demonstracji, wreszcie sukcesy w postaci przyznania przez ratusz lokali na alternatywną działalność – wskazuje, po pierwsze, na słabość i niepewność w okresie przejściowym struktur państwowych, które stosunkowo łatwo ulegały tego typu naciskom, po drugie zaś – na zdolność do szybkiego, zorganizowanego i skutecznego działania buntującej się młodzieży. Zdolność ta wynikała nie tylko z nagłego wzrostu liczności uczestników kultury alternatywnej pod koniec lat osiemdziesiątych, lecz także ze wzajemnego skomunikowania i elastycznej samoorganizacji.

⁶⁹¹ Tamże.

⁶⁹² Klub Inicjatyw Społecznych C14 zaspokajał w Trójmieście długą potrzebę na autonomiczne centrum społeczno-kulturalne. Wspominałem o twórczych spotkaniach w kawalerce Zbigniewa Sajnoga; mieszkań, w których regularnie spotykano się pracować lub dyskutować, było kilka, ale odbywanie w nich jakichkolwiek większych zgromadzeń było niemożliwe z powodów małej powierzchni, uciążliwości dla sąsiadów, interwencji milicji i tak dalej. W szczególnie trudnej sytuacji byli alternatywni artyści, potrzebujący większego metrażu na pracę twórczą. Grzegorz Kłaman od 1984 roku szukał opuszczonych, zapomnianych miejsc, by wykorzystywać je jako pracownię i galerię – z powodu częstej konieczności zmiany lokalizacji nazwanej Galerią Rotacyjną. W maju 1987 roku na cyplu Wyspy Spichrzów przy ulicy Chmielnej 115 (od lat siedemdziesiątych wykorzystywanym przez gdańską PWSSP jako teren plenerowych prac rzeźbiarskich) Kłaman wraz z Kazimierzem Kowalczykiem, Eugeniuszem Szczudłą i Jarosławem Flicińskim utworzył Galerię Wyspa. Do grona animatorów miejsca wkrótce dołączył Robert Rumas. Aktywność Wyspy obejmowała wystawy, koncerty, projekcje filmów, land art, spotkania. W 1990 roku Kłaman zdobył na działalność swojej galerii lokal w budynku Domu Studenta PWSSP przy ulicy Chlebnickiej 13/16 – w bliskim sąsiedztwie Wyspy Spichrzów. Na początku lat dziewięćdziesiątych Galeria Wyspa organizowała dwukrotnie duże międzynarodowe seminaria Projekt Wyspa – w roku 1992 i 1994. Był to ostatni rok jej funkcjonowania w tamtej lokalizacji, ponieważ mimo protestów Wyspa Spichrzów została przejęta przez biznes deweloperski. Galeria Wyspa była jednym z niewielu oficjalnych miejsc zorientowanych na młodą sztukę alternatywną. Ten stan poprawił się, gdy 25 marca 1991 roku przy KIS C14 Andrzej Awsiej, Joanna Kabala i Marek Rogulski otworzyli galerię C14. Ale atakowane przez neofaszystowskie bojówki KIS C14 przetrwało tylko do 1992 roku, wobec czego 29 lutego 1992 roku przedstawiciele alternatywnych artystów i animatorów kultury (reprezentujący Fundację Totart i Galerię Wyspa) spotkali się w gdańskim ratuszu z ministrem kultury Andrzejem Sicińskim. Twórcy i społecznicy ubiegali się o przyznanie budynku na działalność projektu *Otwarte Atelier*, zespołu pracowni artystycznych, warsztatów, galerii, pomieszczeń biurowych, klubu, biblioteki i studiów muzycznych. Cechą naczelną projektu byłaby otwartość, rozumiana zarówno jako prezentacja publiczności dzieł sztuki w pracowniach, w których powstawały, jak i szeroka współpraca z twórcami i środowiskami reprezentującymi różne nurty i instytucje. Proponowano lokalizacje w koszarach przy ulicy Łkowej, w Małej Zbrojowni lub w Łażni Miejskiej przy ulicy Jaskółczej i ostatecznie właśnie Łażnia została artystom i aktywistom przekazana. Pierwsza wystawa zorganizowana w budynku Łażni Miejskiej towarzyszyła odbywającym się między 23 a 26 października 1992 roku Gdańskim Dniom Niezależnych, w trakcie których swoją twórczość prezentowali Kłaman, Szczudło, Rogulski i totartowcy.

Wszystko to sprzyjało pogłębianiu samowiedzy oraz poszukiwaniu nowych sposobów działania. W tekście *Co robić?* w „Homku” nr 38 Janusz Waluszko wzywał do aktywności, dużą wagę przykładął do tworzenia własnych czasopism oraz przedstawił kilka ogólnych refleksji na temat organizacji pracy, otwartości i równowagi między różnymi formami działania. „Jany” przekonywał, że rozwiązaniem wielu problemów może być własny klub:

Do tego by móc sprawnie funkcjonować potrzebny jest lokal, najlepiej klub, bo z mieszkaniami zawsze są kłopoty. Lokal potrzebny jest jako miejsce, w którym organizujemy wykłady, wystawy, koncerty itp., ale przede wszystkim – możemy się regularnie /!/ spotykać. Jest to ważne z kilku powodów: w robocie ważne jest by móc liczyć na innych, a najpewniejsi są ludzie, których dobrze znamy; klub – bez picia itp. – może pomóc w rozwoju przyjaźni. Dobrze jest też, gdy wiemy gdzie zawsze możemy kogoś znaleźć, gdy będzie potrzebny na akcję /bez potrzeby ganiań po mieście, na co często traci się większość czasu/. I wreszcie klub to miejsce gdzie możemy z ludźmi pogadać, wymienić poglądy, zastanowić się po co, co i jak chcemy i możemy zrobić⁶⁹³.

Tego samego zdania był Malinowski, wymyślając z kolegami wolnościowe „laboratorium”. Lubelski poeta oczekiwał przy tym szybkiego wybuchu niepokojów społecznych; w rozmowie ze mną transformację ustrojową określał zaczerpniętym z twórczości Witkacego pojęciem pseudomorfozy:

Jeszcze raz powiem: ja po prostu z miesiąca na miesiąc spodziewałem się solidnej destabilizacji. Nie wiem dlaczego – może po prostu dlatego, że młodzi ludzie nastawieni kontestatorsko mają wbudowaną tę opcję w głowę. Zresztą była taka atmosfera; myślałem, że im się to wyrwie spod kontroli, że zaczną się ten masowy ruch, bo miałem jeszcze w oczach to, co się działo w 1980 roku⁶⁹⁴.

Żaden masowy ruch oporu przeciw transformacji jednak nie powstał, a niezorganizowany gniew społeczny zagospodarowały partie konserwatywno-narodowe, posługujące się antykomunistycznym i antysemickim dyskursem. W nowej rzeczywistości brutalnie wdrażanego kapitalizmu nowe alternatywne miejsca coraz częściej zaczęły przybierać antykapitalistyczną formę skłotów. Taktyka skłotingu przez wielu badaczy jest wiązana z rozwiniętym społeczeństwem nowoczesnym i odróżniana od innych przejawów samowolnego osadnictwa. Socjolog i działacz anarchistyczny Jarosław Urbański pisał:

Skłotingowi towarzyszy z jednej strony sprzeciw wobec mechanizmów rynkowo-liberalnych, a z drugiej strony akceptacja wspólnotowego modelu życia zbiorowego, opartego na samorządzie i aktywnej współodpowiedzialności za los wszystkich członków grupy. Oznacza zatem pewien styl życia⁶⁹⁵.

Apogeum ruchu skłoterskiego w Europie Zachodniej przypadało, wedle Urbańskiego, na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, kiedy uczestniczyły w ruchu setki tysięcy ludzi. W Polsce skłoty

693 Janusz Waluszko, *Co robić*, „Homek” 38/1989, s. 1.

694 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

695 Jarosław Urbański, *Odzyskać miasto. Samowolne osadnictwo, skłoting, anarchitektura*, Wydawnictwo Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej, Oficyna Wydawnicza „Bractwo Trojka”, Poznań 2005, s. 22.

pojawiły się w początku lat dziewięćdziesiątych, przybierając różne formy (od nielegalnych klubów i barów po galerie, biblioteki i kuchnie społeczne); w pierwszej dekadzie XXI wieku skłoty coraz częściej określały się jako alternatywne centra socjalne, nastawione nie tylko na funkcje mieszkalne i rozrywkowe, lecz także – społeczne i edukacyjne. Poznański skłot Rozbrat założony w 1994 roku i wciąż prężnie działający stanowi w Polsce wręcz modelowe alternatywne centrum społeczne, silnie powiązane z miejskimi organizacjami lokatorskimi, związkami zawodowymi i szeregiem inicjatyw społeczno-kulturalnych. „Centrum socjalne może, ale nie musi być zamieszkane przez skłotersów, jest natomiast oparciem dla ruchu społecznego, z którego aktywność rozlewa się na całe miasto”, jak komentował działalność skłotów Urbański⁶⁹⁶. Skłoty stanowią dostępne dla uczestników różnych alternatywnych grup i ruchów fizyczne miejsce, w którym mogą oni poszukać schronienia, wiedzy, porady, zabawy, a przede wszystkim – bezpośrednio spotkać się z innymi ludźmi. Prezentowane w swojej książce przykłady architektury i aktywizmu miejskiego o charakterze anarchistycznym związany z Rozbratem badacz podsumowywał przypomnieniem, że nie chodzi o wizję idealnego miasta, ponieważ nie nastąpi żaden koniec historii, w związku z czym „jeżeli «inny świat jest możliwy» to jedynie «tu i teraz»”⁶⁹⁷. Jednoczącym czas i przestrzeń („tu i teraz”) działaniem miała być „anarchizacja życia społecznego”, która bez operowania utopijnymi eschatologiami w konkretnych sytuacjach pomogłaby „zachować całkiem spore obszary, gdzie dominuje solidarność i pomoc wzajemna, zamiast współzawodnictwa i władzy”⁶⁹⁸.

696 Tamże, s. 26.

697 Tamże, s. 63.

698 Tamże, s. 63.

DROGA

Życie jako wędrówka

Zdaniem Deborda rewolucja proletariacka powinna tworzyć miejsca i wydarzenia, „przywrócić autentyczne wędrówki w ramach autentycznego życia, życia pojmowanego jako wędrówka i w tej wędrówce odnajdującego swój sens”⁶⁹⁹. Trudno mi wypowiadać się na temat rewolucji proletariackiej, ale z pewnością praktykowanie wędrówek i odnajdywanie w nich sensu życia stanowiły jedną z najważniejszych cech kultury alternatywnej. „[...] to były takie kontakty, że miało się znajomych w każdym mieście. Wtedy było jeżdżenie autostopem, można było tak jeździć od jednego kolegi do drugiego” – tłumaczył mi Wiesław Cupała wyjątkowość więzi między rozrzuconymi po całym kraju uczestnikami ruchu hipisowskiego⁷⁰⁰. Gdy zauważyłem, że współczesne zaawansowane technologie komunikacyjne ułatwiają podtrzymywanie stosunków mimo geograficznego oddalenia, mój rozmówca odparł, że „internet i komórki psują kontakt, bo to jest za łatwe. A tak jak ci zależy, żeby na przykład wyjść, odwiedzić znajomych w Przemyśle, to musiałeś się wybrać do tego Przemyśla”⁷⁰¹.

Mariusz Tuliński, w latach siedemdziesiątych jeden z prowadzących Galerię Wielką 19 w Poznaniu, wspominał wyprawę do Indii w 1975 roku, zorganizowaną przez Mirosława Giernatowskiego pod pretekstem wyjazdu naukowego. Po roku pracy – projektowania i wykonywania reklam – grupa studentów i studentek zaoszczędziła na tyle dużą kwotę, że stać ich było na wynajęcie przewodnika, kierowcy i lekarza, wypożyczenie ciężarówki i kupno zapasów jedzenia na drogę. Wyjazd nastąpił w grudniu 1975, w czasie srogiej zimy. Trasa podróży wiodła przez Czechosłowację, Austrię, Węgry, Bułgarię, Jugosławię, Turcję, Syrię, Irak, Iran, Pakistan, Afganistan. Tuliński opowiadał, że przeżywał wówczas szok w każdym nowym miejscu, ponieważ pierwszy raz w życiu był za granicą. Oceniał, że jego grupa miała duże szczęście: „W ogóle to był dziwny moment. Myśmy trafili na lukę w czasoprzestrzeni, bo zaraz potem wszędzie były wojny, konflikty, napięcia i już nikt nie mógł tam dojechać”⁷⁰². Tymczasem podróżnicy z Poznania w odległych regionach świata znajdowali znajome ślady i serdeczne przyjęcie:

Wjechaliśmy do Aleppo, czyli starożytnego Halebu, zatrzymaliśmy się tam na środku głównego rynku i do samochodu podszedł człowiek. Przeczytał, co jest napisane na samochodzie, i mówi do mnie: – Mój syn studiował w Poznaniu. Pytam: – A co studiował? – Medycynę. I mówię – Wojtek, Wojtek, chodź!

699 Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, s. 123.

700 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

701 Tamże.

702 Mariusz Tuliński, *Myślę, że akurat byliśmy środowiskiem, które z tego systemu wycisnęło dla siebie szalenie dużo*, [w:] Anka Grupańska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 147.

Przyszedł nasz lekarz: – Wojtek, tego pana syn studiował w Poznaniu. – Tak? A w którym roku? On: – No, w tym. I Wojtek wymienił imię syna tego faceta. Bo Wojtek studiował z jego synem. Poważnie! Dalej do Damaszku. Dostaliśmy zgodę na wjazd do polskiego obozu wojskowego pod górą Hermon w Kunejtrze. Tam polscy żołnierze nam wymienili skrzynię biegów i jeszcze jedną dali na zapas⁷⁰³.

Sama Kunejtra była wówczas miastem zrównanym z ziemią po wojnie syryjsko-izraelskiej. Ale mimo napotykaných przykrych obrazów wyprawa zapisała się w pamięci Tulińskiego jako pozytywne doświadczenie łatwości kontaktów i otwartości między ludźmi:

Wszystko wydawało nam się już wtedy proste, czuliśmy się obywatelami świata. Wolny człowiek w wolnym świecie! Dogadywaliśmy się po angielsku i coraz lepiej sobie radziliśmy. Ja się angielskiego wcześniej nie uczyłem, tylko słuchałem Beatlesów i starałem się ich teksty zrozumieć⁷⁰⁴.

Poznańscy studenci poczuli się jak zachodni hipisi, o których włączęgach wcześniej mogli tylko czytać. W czasie podróży, dla podłatania budżetu, jej uczestnicy sprzedawali żelazka, suszarki do włosów i inne sprzęty zabrane z Polski na handel. W starożytnym mieście Mohendżodaro przypadkiem spotkali mówiącego po polsku Pakistańczyka – jak się okazało, byłego studenta konserwacji zabytków w Toruniu. Nowo poznany zaproponował im nocleg na osiedlu archeologów:

Sceneria jak z brytyjskich książek z czasów kolonialnych. W takich bungalowach bezszelestnie służba chodzi, moskitiery wiszą, stare łóżka i dziwaczne korytarze, śniadania z omletami podawane, strażnicy, którzy w nocy grają na egzotycznych instrumentach. No, byliśmy paniska. Znowu się udało⁷⁰⁵.

Przygody i zmiany trasy spowodowały, że gdy ekspedycja dotarła wreszcie do granic Indii, okazało się, że wizy jej uczestników straciły ważność. Odnowić je postanowiono w konsulacie indyjskim w Kabulu, co wymagało z kolei zdobycia wizy do Afganistanu. Stamtąd dopiero udało się podróżnikom dostać do Indii, gdzie wkrótce zatrzymali się na polu namiotowym w centrum Delhi: „okazało się, że jesteśmy najbardziej atrakcyjną grupą w całym Delhi. Rozniosła się wiadomość, że są hipisi z Polski, mają samochód, w tym samochodzie pełno żarcia i że co dzień robią imprezę i w szyję dają”⁷⁰⁶. Wieść szybko sprowadziła na camping poznaniaków mnóstwo zaintrygowanych hipisów przebywających wówczas w tym mieście. Wkrótce grupa wyruszyła w dalszą trasę, zatrzymywała się w ważnych historycznie i kulturowo punktach, a następnie rozjechała się pociągami w różne strony. Tuliński relacjonował:

Ja pojechałem z Jarkiem przez Bangalor do Madrasu, z Madrasu do Pudućeri – tam byliśmy w aszramie Auroville. I taka dziewczyna z nami zaczyna rozmawiać. Mówi, że się nazywa Alicja Krzyżanowska. Ja mówię: – To mówmy po polsku! Ona się ucieszyła, była z Krakowa, mieszkała już w Auroville od roku. Zaczęliśmy opowiadać, co w kraju – jak to Polacy, jak się spotkają. I nagle zza ścianki odzywa się głos: – Wy mówicie po polsku? Wychodzi facet, Alicja na niego spojrzała i mówi: – Henry, ty mówisz po polsku? Okazało się, że to był krakowski Żyd, który w 1968 roku wyemigrował i zamieszkał w Australii.

703 Tamże, s. 147-148.

704 Tamże, s. 148.

705 Tamże, s. 149.

706 Tamże, s. 150.

W Polsce nazywał się Szadlinger, a teraz to był Henry Linger. A że już był Australijczykiem, to rozmawiali z Alicją cały czas po angielsku. I teraz nagle się okazało, że oboje są z Krakowa i oboje mówią po polsku. No i Heniu nas zaanektował, mówi: – To wy już jesteście ze mną. Ja te anegdoty teraz opowiadam, jako że one są ciekawsze niż opowieści o łożeniu po muzeach, robieniu dokumentacji i plenerowych działaniach⁷⁰⁷.

Anegdoty, zwłaszcza te o przypadkowych spotkaniach w odległych zakątkach globu osób w jakiś sposób związanych z Polską, wiązały się z zaangażowaniem emocjonalnym, którego nie stwarzała wykonywana skrupulatnie praca dokumentacyjna – całe przedsięwzięcie powiodło się dzięki programowi badawczemu wspieranemu przez uczelnię. Po zakończeniu badań grupa w komplecie wróciła do kraju: studiów i pracy.

Fenomen autostopu

Wyprawy takie jak zrelacjonowana przez Tulińskiego nie zdarzały się często; na ogół młodzi ludzie poruszali się w obrębie granic PRL, bardzo często korzystając ze wspomnianego przez Cupałę autostopu. Praktyka podróży autostopem była w PRL już od 1957 roku zalegalizowana, a nawet zinstytucjonalizowana. Państwo zachęcało kierowców do zabierania łapiących okazję podróżnych, a tym ostatnim starano się zapewnić minimum bezpieczeństwa. Wydawane przez biura podróży tak zwane książeczki autostopu upoważniały do takiej formy przemieszczania się: wewnątrz zawierały kupony na określoną liczbę kilometrów, które autostopowicz mógł przekazać kierowcy. Kierowca, który zabierając ze sobą dużą liczbę podróżnych, zebrał wystarczająco wiele kuponów, mógł po wakacjach – akcja autostopowa była zaplanowana na sezon letni – przesłać je do jednego z biur i liczyć na wygranie atrakcyjnych nagród. Dla podróżnika posiadanie książeczki autostopu oznaczało łatwość zatrzymywania samochodów – książeczki miały na okładce charakterystyczny znak białego koła z czerwoną obwódką – oraz ubezpieczenie od następstw nieszczęśliwych wypadków, nabywane wraz z niewielkich rozmiarów książeczką. Koszt zakupu książeczki nie był wysoki; wiązał się dodatkowo z koniecznością wylegitymowania się dowodem osobistym lub legitymacją szkolną i zgodą rodziców, a także posiadaniem książeczki oszczędnościowej z wkładem w wysokości dwustu złotych (miało to gwarantować, że podróżny będzie miał z czego utrzymywać się w trakcie wyprawy). Książeczki autostopu można było dostać jeszcze w 1995 roku, ale ich największa popularność przypadała na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte; później zainteresowanie nimi znacznie spadło.

Fenomen autostopu polegał na tym, że ta wspierana i promowana przez państwo forma podróży była jednocześnie praktyką samotnych bądź grupowych wędrówek silnie zmitologizowaną

⁷⁰⁷ Tamże, s. 150.

w kulturze alternatywnej krajów zachodnich. Nie udało mi się ustalić choćby w ogólnych szacunkach, ilu spośród polskich autostopowiczów było uczestnikami kultury alternatywnej, ani – co jeszcze ciekawsze – jaki był stosunek proporcji uczestników kultury alternatywnej korzystających ze zinstytucjonalizowanej formy autostopu do tych, którzy podróżowali autostopem bez odpowiedniej książeczki. Jednak niewątpliwie doświadczenie jazdy autostopem mocno zapisało się we wspomnieniach członków ruchów alternatywnych. Autoironiczny obraz wypraw z Warszawy do Kazimierza Dolnego nad Wisłą zawarł w swojej autobiografii Andrzej Stasiuk:

Piękna trasa. Wtedy to była E-81. Kołbiel, Garwolin, Ryki, Kurów. W Kurowie odbijało się na Puławę.

W Kurowie urodził się generał Jaruzelski, ale wtedy nie mieliśmy o tym pojęcia. Po prostu odbijaliśmy w prawo, żeby jak najprędzej dopaść kazimierskiej szosy. Niebieskie lustro Wisły leżało na płask. Po obu stronach drogi rosły tysiącletnie drzewa, a co krok były głębinowe studnie z zimną jak lód wodą. Lessowe wzgórki, zawijasy, zakręty i robiło się od razu cieplej. Wszystko tam szybciej dojrzewało, było większe, lepsze, słodsze. A kiedyś w nocy nic nas nie wzięło z tego zasranego Kurowa i przeszliśmy prawie trzydzieści kilometrów, a gęby nam się nie zamykały. Wiele bym dał, żeby pamiętać, o czym rozmawialiśmy. Nad ranem byliśmy w Kazimierzu i pachniała piekarnia. Pachniała tak, że nigdy tego nie zapomnę. Piekarz dał nam dwa bochenki chleba. Ledwo mogliśmy je utrzymać, takie były gorące. A potem jakiś facet po prostu nas zawołał i kazał iść do stodoły na siano. Pewnie wyglądaliśmy jak wcielenie bezsenności. Tak było. Ciężarówki jeździły wtedy wolniej, były mniejsze i nie każdy kierowca miał radio, więc nas zabierali. W ogóle auta były brudniejsze i państwowe, więc nikomu nie było żal. Dzisiaj nawet jak chcą, to nie mają się jak zatrzymać. Tak zapierdalają. Wszystkim się spieszy, wszyscy wiozą jakiś towar i się trzęsą, że ktoś im coś ukradnie. Kiedyś w ogóle było lepiej. Wszyscy to mówią. Nawet jak ich wtedy nie było, nawet jak nic nie pamiętają. Tak⁷⁰⁸.

Historie podróży bez celu, podejmowanych pod wpływem chwili, a także towarzyszących im spotkań, zdarzeń, emocji wypełniają wiele stron książki Stasiuka. Zacytuję jeszcze jeden fragment, w którym pisarz wspominał, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych jeździł autostopem całe miesiące:

Dopóki nie zrobiło się naprawdę zimno. Ale nawet wtedy próbowaliśmy. Jak nie stopem, to pociągami bez biletów. Kwity przychodziły do domu. Tam bywaliśmy coraz rzadziej. Tak. Podróżowaliśmy jak jakieś przygłupy. Pojromania. W Złoczewie staliśmy kiedyś dwanaście godzin. Cała wieś przychodziła nas oglądać. Grochał miał dwa metry i w maluchach zawsze kasował kolanem pokręta od radia. Jak wsiadał, to uważał, jak wysiadał, to zapominał. Stało się parę godzin i pluło. Asfalt był tak zacharchany, że trzeba się było przenosić dalej. W nocy pod Kutnem wzięła nas kobieta, a potem chciała wyrzucić, jak zobaczyła, że Napiór nie jest dziewczyną. W Jastrzębiej Górze spaliśmy w filmowych dekoracjach na plaży. Takie Stonehenge z dykty i drewna. Robiło się dziurę i kimało w megalicie. Faceci łązili z wiaderkami po grajdołach i krzyczeli: „Ogóry, ogóry z Jastrzębiej Góry!”. Sprzedawali rano kiszone skacowanym. W Sopocie spaliśmy w piasku pod molo. W Zakopanem w wagonach na bocznicy. Najłatwiej było nie spać, tylko jechać bez przerwy. Kiedyś jechaliśmy sześćdziesiąt godzin non stop i pod

708 Andrzej Stasiuk, dz. cyt., s. 16.

Słupskiem mieliśmy już halucynacje bez żadnego podkładu. Dojechaliśmy pod Czaplinek nie wiadomo po co. Chyba, żeby zaraz wracać. Zawsze wracaliśmy, żeby się dowiedzieć, czy ktoś się gdzieś nie wybiera. Czasami przejeżdżaliśmy Warszawę bez zatrzymania, bez wysiadania. Kiedyś gdzieś pod Rzeszowem spaliliśmy na przystanku i rano zbudziły nas dzieci z tornistrami. Zrozumieliśmy, że jest wrzesień. Pojechaliśmy więc do Wrocławia, bo wydawało się nam, że tam ktoś pożyczy nam pieniądze. Ale Dżonsona nie było w domu, w Empiku też pusto i musieliśmy jechać dalej. Pojechaliśmy nowiutkim berlietem z Jelcza. Do Łodzi. Może zresztą zupełnie gdzie indziej. Cholera wie. Ziły miały jeszcze benzynowe silniki. Paliły ponad trzydzieści na sto. Jeździły na 78-oktanowej. Niebieskiej. W starach było gorzej, bo maska silnika grzała w dupę. To nie jest dobre, jak się człowiek przez tydzień nie myje. Ale kierowcy też nie byli najczystsiej. Częstoowali nas papierosami. My ich też, jak mieliśmy. [...]. W Radomiu zawsze odliczaliśmy setkę, chociaż nie miało to żadnego sensu. Jeździliśmy przecież w kółko⁷⁰⁹.

Oczywiście nie każda podróż wiązała się z przeżyciami takimi jak w anegdotach autora *Jak zostałem pisarzem...* i nie każdy autostopowicz mógł pozwolić sobie na podobne oddanie się wielodniowym wędrówkom bez praktycznego powodu. Niemniej autostop był w kulturze alternatywnej symbolem odrzucenia spokojnego i wygodnego trybu życia, rzucenia się w nieznane, otwarcia na przypadkowo poznawanych ludzi i nieprzewidziane zdarzenia. Efekt komiczny narracji Stasiuka wynikał przecież z pastiszowej gry z tymi wyobrażeniami.

Poszczególne perypetie spotykające bohatera autobiografii Stasiuka nijak mają się do wędrówki, przemieszczania się jako scharakteryzowanej przez Bachtina (na podstawie ludowego folkloru) metafory drogi życiowej:

Różne warianty zrealizowanej metafory drogi życiowej pełnią ważne funkcje we wszystkich rodzajach folkloru. Można powiedzieć, że droga nigdy nie bywa w folklorze po prostu drogą, lecz zawsze całością albo częścią drogi życiowej; wybór drogi jest tutaj wyborem drogi życiowej, skrzyżowanie dróg stanowi zawsze punkt zwrotny w życiu człowieka; wyjście z rodzinnego domu na drogę i późniejszy powrót do ojczyzny są zazwyczaj związane z etapami życia (wychodzi młódzieniec, wraca dojrzały mężczyzna); znaki napotymane na drodze są zawsze znakami losu itd.⁷¹⁰

Przygody opisane przez Stasiuka zdawały się nie mieć na niego żadnego wpływu: przechodził przez nie, rejestrując ceny papierosów, marki samochodów, trasy tramwajów, nazwiska i „ksywy” kolejnych osób, ale nie ulegał żadnej wewnętrznej przemianie; dotyczy to w równej mierze autostopowych wycieczek, próby samobójczej i pobytu w więzieniu. Przemieszczanie się bohatera wiązało się z kolejnymi zdarzeniami, którym on zwykle biernie ulegał, niezależnie od tego, czy wynikały one z wpływu czynników zewnętrznych, czy też z wewnętrznych, niejasnych i niepoddanych refleksji pobudek. Zmiana w bohaterze zaszła dopiero u progu transformacji ustrojowej, po nocnej włóczędze z kolegą Karolem, zakończonej wspinaczką na ustawiony

709 Tamże, s. 18-19.

710 Michaił Bachtin, *Formy czasu...*, s. 321.

w centrum Warszawy dźwig – budowano właśnie budynek hotelu Marriott, przyszłego symbolu kapitalistycznej wielkomiejskości stolicy. Nie bezprzedmiotowy ruch po płaszczyźnie horyzontalnej, lecz dążenie pod górę odsłoniło przed protagonistą nowe życiowe perspektywy – tak jak ze szczytu dźwigu ukazał się w świetle świtającego słońca widok całej Warszawy. Wtedy właśnie Stasiuk miał postanowić, że wyprowadzi się z miasta i zostanie pisarzem, a miesiąc później właśnie tak postąpił. Wejście na dźwig było zatem zamknięciem etapu młodzięcych przygód, a wspomnienie o nim kończyło autobiograficzną opowieść. Dopiero w kontekście tego zdarzenia i kluczowej decyzji życiowej wcześniejsze wędrówki i inne doświadczenia nabierały znaczenia jako konieczne do przebycia etapy drogi życiowej, a nie tylko pretekstu do snucia błyskotliwej, gawędziarskiej narracji.

Trasa koncertowa

Celem wielu podróży młodych ludzi w latach osiemdziesiątych były muzyczne (i inne) festiwale rozsiane po całej Polsce. Tymoteusz Onyszkiewicz wspominał swoją wyprawę na Camping Muzyczny w Brodnicy w 1989 roku, imprezę przyciągającą fanów bluesa, reggae i rocka. Podróż kolejną przebiegała wolno i melancholijnie: „W pociągu było tłoczno, więc siedzieliśmy na schodach, w otwartych drzwiach wlokącego się osobowego. Rozmawialiśmy i patrzyliśmy w mijaną przestrzeń”⁷¹¹. Przesiadka w Działdowie wiązała się z poczuciem zagrożenia – na punkowo wyglądającą młodzież czaili się skinheadzi, jawną wrogość okazywali jej funkcjonariusze Służby Ochrony Kolei. „Miły to był czas. Słońce i poczucie wolności mieszało się ze świadomością totalnego wyobcowania”, jak kwitował Onyszkiewicz⁷¹². Miłe w posiadaniu marginalnego statusu było właśnie doświadczanie na własnej skórze wyobcowania, „outsiderstwa”, przynoszącego poczucie moralnej wyższości nad większością społeczeństwa. Podróże stwarzały wiele okazji do przykrych zdarzeń, które mogły takie poczucie wyzwalać; z drugiej strony, napotkanie w pociągu lub na ulicy podobnych sobie „załogantów” na ogół wyzwalało radość i pragnienie integracji tym większe, im groźniejsza i smutniejsza zdawała się otaczająca rzeczywistość. Autor *Czasu: anarchii, trybu: rewolucji* dojechał wprawdzie bezpiecznie do Brodnicy, tam jednak przyszło mu wziąć udział w głośnych zamieszkach między festiwalowiczami a szturmującymi pole namiotowe skinami, następnie zaś – policją, usiłującą przemocą spacyfikować broniących się uczestników Campingu Muzycznego (w bitwie przed polem namiotowym spalono dwie policyjne nysy).

711 Tymoteusz Onyszkiewicz, dz. cyt., s. 87.

712 Tamże, s. 88.

Zgoła inny rodzaj podróży stanowiły trasy koncertowe zespołów muzycznych. Przykładowej narracji o trasie dostarczał blog *Prywatna historia Brygady Kryzys* Tomasza Lipińskiego. Muzyk opisał tam między innymi pierwszą krajową trasę grupy i ekspedycję do Jugosławii. Obie wyprawy odbyły się jesienią 1981 roku, a społeczna gorąca atmosfera tego czasu udzielała się artystom. We wrześniu tego roku Brygada Kryzys, świeżo po debiutanckim koncercie, zagrała cykl koncertów jako *support*, czyli zespół poprzedzający gwiazdę, brytyjskiej grupy TV21 (drugim *supportem* był Stalowy Bagaż). Trasę zorganizowała Rock Estrada – oddział Stołecznej Estrady, potężnej państwowej agencji impresaryjnej. W opisie wydarzeń Lipiński podkreślał niezwykłość mijanego krajobrazu, zdominowanego przez przekazy polityczne:

[...] przemierzaliśmy zanarchizowaną Polskę, ogarniętą protestami, mijając po drodze strajkujące fabryki i uczelnie gęsto obwieszone flagami biało-czerwonymi i białymi z logiem Solidarności, oblepione ręcznie malowanymi transparentami, i plakatami z powielaczami, obwieszczającymi kolejne strajki i akcje protestacyjne. Brytyjczycy byli w szoku. My już przez rok zdążyliśmy się do tego przyzwyczaić, choć przecież i nam udzielała się rewolucyjna gorączka. Wpadliśmy więc z Robertem na pomysł oflagowania naszego autobusu. Pomysł był przewrotny, bowiem na odwrocie wielkiego plakatu naszej trasy koncertowej sporządziliśmy banner, głoszący „SOLIDARNOŚĆ KOSMICZNA”, wymalowany tzw. „solidarycą”⁷¹³.

W czasie zbiorowej niepewności i przejściowości artysty – a szczególnie twórcy alternatywni – z łatwością przejmowali symbole *communitas*, lecz nadawali im dodatkowe znaczenia. Solidarność robotników wielkich zakładów pracy, wyrażana w postulatach o charakterze politycznym i socjalnym, stała się solidarnością „kosmiczną”, a więc egzystencjalną i uniwersalną. Lipiński, jak wielu innych ówczesnych twórców punku, nie utożsamiał się z ruchem skupionym wokół NSZZ „Solidarność”, ponieważ widział w nim jeszcze jedną instytucję, wprawdzie opozycyjną wobec PZPR, jednak podobnie zamkniętą, konserwatywną i autorytarną. Śpiewający buntownicze piosenki na koncertach przygotowanych przez państwową agencję impresaryjną, sympatyzujący z „Solidarnością” i równocześnie dystansujący się wobec niej muzycy tworzyli osobny świat. Było w nim miejsce na korzystanie z państwowych funduszy i infrastruktury, jak również na gesty aprobaty dla strajkujących studentów i robotników, lecz sensem tego świata pozostawała własna, ludyczna wspólność. Wyprawa do Jugosławii była możliwa dzięki współpracy Centrum Klubowego Politechniki Warszawskiej Riwiera-Remont (prowadzonego przez Socjalistyczne Zrzeszenie Studentów Polskich) z jego belgradzkim odpowiednikiem – instytucją Studentski Kulturni Centar, która przygotowywała „Dni młodej polskiej subkultury”. W ramach tej imprezy miały odbyć się koncerty, wystawa fotograficzna, prelekcje badaczy i publicystów. Współpraca oficjalnych ośrodków pozwoliła na rozwój i popularyzację kultury alternatywnej:

713 Tomasz Lipiński, *Prywatna historia Brygady Kryzys*, <http://tomeklipinski.blogspot.de/>, dostęp: 31.05.2014.

dzięki SZSP muzykom wydano służbowe paszporty i zapewniono transport. W drodze do Belgradu, pokonywanej również autobusem, członkowie Brygady Kryzys i Maanamu bawili się, pijąc alkohol i paląc marihuanę. Jednocześnie jako buntownicy przewozili materiały informacyjne „Solidarności”; z powodu tych ostatnich nie udało im się pokonać żadnego z przejść granicznych z Czechosłowacją, w efekcie czego po dwóch dniach prób jeżdżenia od przejścia do przejścia autobus zawrócił do Warszawy. Brygada Kryzys ostatecznie poleciała samolotem, część ekipy pojechała pociągiem, Maanam zaś zrezygnował z udziału w wyprawie, a sprzęt wysłano pocztą. Tym razem muzycy postanowili przewieźć do Jugosławii przynajmniej metalowe znaczki „Solidarności” – ukryli je w swoich gitarach, dzięki czemu nie zostały zauważone przez celników.

Komfort jazdy po Polsce autokarem podstawionym przez Rock Estradę był nieosiągalny dla większości zespołów alternatywnych, które z konieczności nieraz przemieszczały się transportem zbiorowym PKP i PKS – wspomnienia wyprawy muzyków pociągiem wraz z fanami są częstym elementem opowieści o festiwalu w Jarocinie. Połączenia kolejowe w PRL były tanie, częste i regularne, a w przypadku braku pieniędzy młodzież często korzystała z „kredytówek”, czyli biletów kredytowych, które zwykle były spłacane później przez rodziców, lub jechała „na gapę” (na co czasem konduktorzy przymykali oczy). Bardziej zasobni alternatywni artyści mogli pozwolić sobie na jazdę własnym samochodem, na przykład fiatem 126p albo polonezem FSO. „Jechaliśmy dużą ekipą, muzycy, żony, narzeczone, przyjaciółki, psy. Dwa maluchy i wartburg, jak na wschodzącą gwiazdę przystało (śmiech). To była koszmarna droga” – opowiadała Grzegorzowi Witkowskiemu Monika Gawlińska, menadżerka Wilków i żona Roberta Gawlińskiego⁷¹⁴. Słowa te dotyczyły jarocińskiego festiwalu w 1992 roku, gdy Gawlińska była w siódmym miesiącu ciąży, a jej mąż zdobywał sławę z Wilkami, kolejnym – po Madame i Operze – zespole, w którym śpiewał. „Maluch”, którym podróżowali, był wypełniony po brzegi: oprócz trzech osób i dwóch psów wioził jeszcze bagaże. Warunki zapewnione Brygadzie Kryzys przez Rock Estradę były bez porównania przyjemniejsze, ale różnica tkwiła nie tylko w stopniu wygody.

Podróż wśród fanów pociągiem do Jarocina stwarzała krótkotrwałą *communitas*, na czas trwania której nie obowiązywało rozgraniczenie na scenę i publiczność; późniejsze odtworzenie tego podziału podczas festiwalu było umowne i chwilowe, zwłaszcza gdy muzycy przed koncertem lub po nim sami stawali się widzami, słuchając innych występów, lub wśród innych festiwalowiczów przechadzali się po mieście. Trasa pokonywana osobnym autokarem również sprzyjała zacieśnianiu wspólnotowych więzi, lecz między członkami zespołu (lub paru razem podróżujących grup), rzadko zaś – z wybranymi, najbardziej zaprzyjaźnionymi z artystami fanami.

714 Monika Gawlińska, *Powiedziałam rodzicom, że wyjeżdżam ze znajomymi z klasy nad morze*, rozm. przepr. Grzegorz K. Witkowski, [w:] tegoż, *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 3, In Rock, Czerwonak 2013, s. 733.

Odmienne przedstawiały się także punkty docelowe: w pierwszym przypadku to wyjątkowe, przypadające raz do roku „święto” rockowego festiwalu, na uczestnictwie w którym zależało wykonawcom w nie mniejszym stopniu niż ich słuchaczom. W drugim – to szereg koncertów, które zespół musi zagrać w krótkich odstępach czasu, a więc linearny porządek nieodległych, lecz wyizolowanych momentów, o dość wyrównanym statusie. O ile festiwal w Jarocinie był kulminacją całej wędrowki, o tyle zakończenie trasy koncertowej stanowiło rodzaj klamry domykającej odcinek, na przebyciu którego skupiały się myśli i emocje uczestników.

Potwierdza to opowieść Lipińskiego o pierwszej trasie Brygady Kryzys, ustrukturyzowana według powtarzających się modułów: przejazd – koncert – hotel i restauracja. Następującym po koncertach zajściom w lokalach gastronomicznych muzyk poświęcał rozbudowane opisy, niezależnie od tego, czy była to „nędzna, zapyziała speluna”, czyli hotel Monopol naprzeciwko dworca Głównego w Gdańsku, czy też „ogromny apartament z ciężkimi, ciemnowiśniowymi storami zasłaniającymi wysokie okna i z wielkim telewizorem kolorowym «Rubin» postawionym uroczyście na samym środku apartamentu” w Grand Hotelu w Łodzi⁷¹⁵. W narracji Lipińskiego od opisów – choć i one są bogate – wewnątrz pokojów i lokali istotniejsze były wspomnienia zdarzeń takich jak libacje restauracyjnych gości, pobicie Roberta Brylewskiego przez innych klientów czy protekcyjne zachowania menadżera wobec muzyków. Koncerty autor *Prywatnej historii Brygady Kryzys* opisywał wtedy, gdy wiązały się z hiperbolizowanymi dylematami etycznymi („czy zagrzewać publiczność do walki, narażając ją na deportację, czy pokornie zgodzić się na zomowski terror?”) lub gdy z powodu symboliki lokalizacji łączyły się z silnymi emocjami („Śpiewając w Kongresowej *Nie wierzę politykom!* czułem niewyobrażalną satysfakcję”)⁷¹⁶.

Z kolei wyprawa do Belgradu, udana dzięki połączeniom lotniczym, nie zakończyła się na zakontraktowanym koncercie – po nim, by zaspokoić rosnące zainteresowanie, zorganizowano następny. O ile same występy Lipiński zaledwie odnotował, o tyle z upodobaniem opisywał zawiązywanie się nowych znajomości, rozmowy, przyjęcia i obserwacje życia codziennego. Z powodu rozpoczęcia nieplanowanej sesji nagraniowej muzycy postanowili zostać w Belgradzie dłużej, niż było to zakładane; zrezygnowali tym samym z powrotu samolotem, by po zakończeniu nagrań dotrzeć do Polski na własną rękę. Środki transportu, związane z nimi komfort i harmonogram ostatecznie mniej były ważne niż przydarzające się w podróży sytuacje międzyludzkie.

715 Tomasz Lipiński, *Prywatna historia...*

716 Tamże.

Doświadczenie wolności

W „Odrze” nr 6 (172) z 1975 roku ukazał się tekst Grotowskiego *Przedsięwzięcie Góra. Project: The Mountain of Flame*, przybliżający czytelnikom i czytelniczkom nowe plany zespołu Laboratorium. Tytułowe przedsięwzięcie miało być długofalowym działaniem, polegającym na stawaniu się, a nie – na efekcie końcowym. Miało się koncentrować na obrazie Góry, ale jednocześnie na realnym miejscu, nie zaś – wyobrażeniu. Grotowski tłumaczył:

Góra jest czymś, do czego się zmierza, czymś, co wymaga wysiłku i woli. Jest rodzajem zawężenia, jakimś punktem centralnym czy też punktem ześrodkowania, czymś, co skupia, a nie rozprasza. Jeżeli w różnych miejscach ziemi bije coś na kształt pulsu albo serca, to jednym z takich pulsów ziemi byłaby Góra. Góra niesie w sobie oddalenie, ale takie, z którego się powraca. Góra jest rodzajem próby⁷¹⁷.

W dalszych partiach tekstu Grotowski podkreślał różnicę między tym projektem a spektaklem teatralnym: do uczestnictwa w pierwszym nie trzeba było kupować biletów ani wydawać żadnych pieniędzy, potrzebne natomiast były czas i wysiłek, by z najpotrzebniejszymi rzeczami w plecaku przejść parę godzin marszu pod Górę; przede wszystkim zaś uczestnik przedsięwzięcia miał być nie widzem, lecz – osobą, która może coś dać innym i coś zaczerpnąć dla siebie. Mogło to być istotne słowo, które ktoś chciałby wypowiedzieć, albo też milczenie, którym mógłby się podzielić, również taniec, bieg lub inny rodzaj ekspresji, w zależności od odczuć, potrzeb, chęci każdej osoby. Funkcją zespołu, który miał oczekiwać na Górze, było umożliwianie tych czynności, czuwanie nad płomieniem „czegoś, co nieobumarłe, jeszcze ciągle żywe w każdym z przybywających, każdego dnia i o każdej godzinie zmienne, bo przystosowane do tego, co przynoszą przez sam fakt swojej obecności ludzie”⁷¹⁸. Zespół Laboratorium miał też zapewniać odpoczynek zmęczonym, a na pobocze sprowadzać osoby, które dla dopełnienia swojej drogi potrzebowałyby zejść z Góry i w spokojniejszym miejscu poszukać właściwego stanu doświadczenia.

Projekt miał być zatem wyjątkową sytuacją, w której spełniłaby się wizja międzyludzkiego spotkania, zrozumienia, uwolnienia się z konwencji i wyuczonych odruchów, zawarta w tekście *Święto*, a realizowana dotychczas w kolejnych *Special Projects*. Z tego powodu błędne byłoby przypisywanie temu wydarzeniu charakteru czysto religijnego. Zdaniem niektórych uczestników działaniu bliżej było do zbiorowej psychoterapii, ponieważ polegało ono na komunikacji międzyludzkiej nieograniczonej mechanizmami obronnymi, nieskrępowanej odgrywanymi na co dzień rolami społecznymi, nie zaś – na podążaniu za jakimiś nadludzkimi istotami lub energiami.

717 Jerzy Grotowski, *Przedsięwzięcie Góra. Project: The Mountain of Flame*, „Odra” 6 (172)/1975, s. 23-27, podaję za: Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 606.

718 Tamże, s. 607.

O sednie przedsięwzięcia, wyprawie na Górę – jeszcze w 1976 roku, a więc przed realizacją *Góry Płomienia* – pisał antropolog Ronald Grimes, zaznaczając, że jego słowa stanowią raczej medytację niż tekst naukowy. Grimes określał zaproponowane przez Grotowskiego doświadczenie jako pielgrzymkę, a jego uczestników – jako pielgrzymów i tak wyjaśniał znaczenie obu terminów:

Pielgrzymka jest procesem opuszczania ograniczonej przestrzeni, szukaniem i poszukiwaniem drogi, wspinaniem się na pierwszą dojrzaną górę i potem powrotem do domu. Pielgrzym jest osobą w ruchu, osobą, której działanie wywodzi się z głębokich korzeni jej własnego fizycznego, kulturowego domu, która dalej postępuje ku odległemu miejscu (często ku górze) w poszukiwaniu dzielonej z kimś przygody i która w końcu schodzi z góry do nowej lub odnowionej przestrzeni domu. Krótko mówiąc, jest ona w drodze do swoich korzeni⁷¹⁹.

Grimes dodawał, że pielgrzym jest jednocześnie zwykłym człowiekiem, odgrywającym ubocznie różne role społeczne; po prostu niekiedy, dla wyostrenia percepcji, pogłębienia doświadczenia, musi wyjść z domu i ruszyć w drogę. Wtedy „idzie on w niezwyklej przestrzeni – przestrzeni pomiędzy, w granicznej (progowej) przestrzeni, w krańcowej przestrzeni, w przestrzeni wyrzutka”, którą badacz określał jako „parazwyczajną”⁷²⁰. Jej niezwykłość nie ma jednak wymiaru nadnaturalnego, przeciwnie, przestrzeń ta jest niezwykła właśnie dlatego, że jest zwyczajna, prosta, bezpośrednia – i tak jest przyjmowana.

Centralnym punktem tej przestrzeni jest Góra; pielgrzymi wspinają się na nią, by następnie z niej zejść i się od niej oddalić. Ale to nie zdobycie szczytu winno być celem pielgrzymki, lecz samo bycie w drodze, zarówno pod górę, jak i z powrotem, w dół. Bycie w drodze stanowiłoby jednocześnie bycie razem, doświadczenie spotkania innych pielgrzymów, współbycia z nimi, dzielenia się i odkrywania przed sobą nawzajem. Takie doświadczenie musiałoby zostać poprzedzone rezygnacją z wcześniejszych oczekiwań i planów, nastawianiem się na przygodność zdarzeń, a nie – na konkretne problemy, z którymi należałoby się zmierzyć, lub zyski, które chciałoby się osiągnąć. Dzięki takiej otwartej i akceptującej postawie możliwe stają się nowe więzi między pielgrzymami – osobami sobie obcymi, w życiu codziennym oddzielonymi barierą ról, pozycji i statusów społecznych – którzy dostrzegając siebie nawzajem, poznawaliby się, odpowiadaliby na swoje potrzeby, pomagaliby sobie. Stosunki między pielgrzymującymi przebiegałyby bowiem na zasadzie współtworzenia, nie zaś – współzawodnictwa, a ludzie byłiby dla siebie partnerami, towarzyszami, nie zaś – przewodnikami i naśladowcami, kapłanami i wiernymi. Antropolog rozważał społeczny model procesu pielgrzymowania:

Pielgrzymka ma strukturę – chociaż nie kształt – zrutyinizowanego rytuału. Jej kształt wynika z kontaktu z samą drogą. Kształt pielgrzymki jest sklecony naprędce, improwizowany, spontaniczny. Jest

719 Ronald Grimes, *Droga ku Górze. Medytacja prozą o Grotowskim jako pielgrzymie*, podaje za: *Na drodze do kultury czynnej...*, s. 115.

720 Tamże, s. 116.

odповідzią na okoliczności drogi, nie – formowaniem ich. Tak więc pielgrzymka nie jest dziełem ani w sensie teatralnym, ani religijnym; jest zaś dziełem jak w magnum opus lub opus dei. Jest ona potężną falą⁷²¹.

Dlatego Góra, do której wieść miała droga pielgrzymów, stanowiłaby punkt, z którego widzialne byłoby to, co dopiero powstaje, emergencje nowej kultury w realnym, niezapośredniczonym kontakcie między człowiekiem a ziemią i człowiekiem a człowiekiem. Doświadczenie ujrzenia tego wyłaniania się kształtów historii mogłoby zapisać się w ciele pielgrzymów, tak, by nawet po powrocie do domu, do wcześniejszego życia zachowali zyskany sposób oczyszczonej percepcji i uczestnictwa; w tym sensie pozostaliby pielgrzymami.

Tak zarysowana idea była realizowana od 1975 do 1977 roku, a pieczę nad procesem sprawował Jacek Zmysłowski z pomocą Zbigniewa Kozłowskiego i innych współpracowników Laboratorium, którzy nie przebywali na zagranicznych wyjazdach. Ostatnim etapem działania była *Góra Płomienia*, niepowtarzalne doświadczenie przebyte w Grodźcu (w dawnym województwie legnickim) w lipcu 1977 roku; poprzedzały ją dwa rodzaje działań przygotowawczych, wykonywanych wielokrotnie. Pierwsze z nich, *Nocne Czuwanie*, polegało na spędzeniu przez grupę złożoną z chętnych (w liczbie od kilku do kilkudziesięciu osób) kilkunastogodzinnego stażu. Dynamika *Nocnych Czuwań*, (od września 1976 roku odbyły się 44 takie doświadczenia) kształtowana przez interakcje wewnątrz przebywającej w jednej sali grupy, wiodła od ciszy i spokoju ku improwizowanym aktom tańca, śpiewu i innych ekspresywnych zachowań, wyzwalanych współobecnością innych ludzi w sytuacji, w której codzienne odruchy były zgoła nieprzydatne. *Droga*, drugi człon przygotowań, stanowiła długą wędrówkę w małych grupach (dobranych pod względem zbliżonych możliwości i wrażliwości), prowadzoną tylko dla siebie, bez celu innego niż własny ruch, przemierzanie kolejnych terenów: pól, łąk, lasów. W ruchu zogniskowanym na samym sobie percepcja miała ulec wyostreniu; chodziło o dostrzeżenie swoich zachowań w kontakcie z przestrzenią. Ostatnią częścią, do której prowadziły dwie wcześniejsze, była właśnie Góra.

Leszek Kolankiewicz zauważał, że projekt *Góra Płomienia* już w tytule nawiązywał do „Arunaáli, świętej góry Śri Ramany Maharsziego”⁷²². Właśnie na zboczu Arunaáli zostały rozsypane prochy Grotowskiego, zgodnie z jego ostatnią wolą. Ten rodzaj symbolicznego pochówku na górkim stoku potwierdził słowa Grimesa o Grotowskim jako pielgrzymie. Twórca Laboratorium przemierzał kraje i kontynenty w poszukiwaniu doświadczeń, obrzędów, energii, które pomogłyby mu uchwycić to, co w człowieku źródłowe. Jak pisał Kolankiewicz, o swojej podróży autostopem przez Amerykę Grotowski mówił tak, „jakby opowiadał mit – samą szosę

721 Tamże, s. 118.

722 Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, s. 315.

wiązał z doświadczeniem wolności i nazywał, znamienne parafrazując angielską nazwę *highway*, Wysoką Drogą⁷²³.

Hipisowskie zloty i pielgrzymki

Akcje i warsztaty Grotowskiego przyciągały setki uczestników, ale młodzi ludzie w latach siedemdziesiątych również sami podejmowali wędrówki, które przybierały charakter częściowo lub całkowicie religijny. Coroczne hipisowskie zloty w latach siedemdziesiątych odbywały się w Częstochowie. Cupała, który brał w nich udział – jednym z organizatorów był jego kolega Zenon „Wskazowa” Zegarski – wspominał, że w Częstochowie zloty nie były narażone na interwencję milicji, ponieważ odbywały się w tym samym czasie co pielgrzymki na Jasną Górę. Wcześniejsza lokalizacja zlotów w Kazimierzu Dolnym nie była tak korzystna – kłopoty z milicją pojawiały się tam regularnie. Wybór Częstochowy był więc pragmatyczny – sąsiedztwo katolickiej pielgrzymki stwarzało ochronny parasol nad miastem, w tym nad hipisowskim obozowiskiem, choć między katolikami a hipisami dochodziło do animozji. Mój interlokutor zapamiętał między innymi szok ludzi obserwujących kolorowy przemarsz poprzebieranych z okazji zlotu hipisów, choć przyznawał: „Trudno powiedzieć, jak to wyglądało, bo wtedy marihuany było bardzo dużo, przecież jak tysiąc dwieście osób zapaliło marihuanę... (śmiech)⁷²⁴”. Katolikom odwiedzającym ikonę Matki Boskiej mogła też nie podobać się bliska obecność pokojowej wioski Kryszny⁷²⁵.

Niemniej od 1978 roku hipisi odbywali własne pielgrzymki na Jasną Górę, początkowo pod nazwą Ogólnopolska Pielgrzymka Młodzieży Różnych Dróg, następnie – Międzynarodowa Pielgrzymka Młodzieży Różnych Dróg. Organizował je salezjanin Andrzej Szpak, zwany wręcz „duszpasterzem hipisów”. W rozmowie z Grzegorzem K. Witkowskim ksiądz Szpak wspominał:

Wszystko zaczęło się pod koniec roku 1975. Do salki akademickiej we Wrocławiu, do mojego kolegi, księdza Henia Skórskiego, przyszło kilku hipisów, zostałem zaproszony również ja. Oni potrzebowali, i chcieli, z kimś porozmawiać, podyskutować o różnych problemach. Ponieważ przypadliśmy sobie do gustu, zaczęliśmy się spotykać regularnie. Hipisi przychodzili przez półtora roku dwa razy w tygodniu, na spotkania w tej salce. Dopiero prawie po pół roku po raz pierwszy zaproponowaliśmy mszę. Poza spotkaniami w salce, wychodziłem na zewnątrz, do nich. Wiedziałem gdzie mieszkali, po różnych

723 Tamże, s. 329.

724 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

725 Krysznaizm nie był jedynym wyznaniem popularnym w kulturze alternatywnej. Mniej więcej w tym samym czasie zaczął upowszechniać się buddyzm. W latach osiemdziesiątych wiele osób identyfikowało się z millenarystycznym ruchem Ras Tafari, popularyzowanym przez muzykę reggae. Religijne treści trafiały do poszukujących swojej drogi życiowej i drogowskazów młodych ludzi, których wielu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w reakcji na obowiązującą doktrynę materialistyczną kierowało swoją uwagę ku nurtom metafizycznym i spirytualnym. Jednym z owoców tego zwrotu ku „duchowości” był szczególny status warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej, na której wiele osób znajdowało jedyną dostępną sferę dyskusji o metafizyce, teologii i mistycyzmie, mimo że nie interesowało się katolicką ortodoksją.

stancjach i pustostanach. Spotykałem się z nimi w kawiarniach, na dworcu. W ten sposób poznawałem się z nimi i zaprzyjaźniłem. Zaczęli mnie wprowadzać w swoje hipisowskie tematy, a także w muzykę. I w tej salce akademickiej po raz pierwszy zaprezentowali nagrania z Woodstocku, przynieśli płyty Jimi Hendriksa i Janis Joplin. Mogłem im trochę zaimponować, bo potrafiłem śpiewać i grać na gitarze, przez 10 lat uczestniczyłem w festiwalu „Sacrosong”. Po jakimś czasie zacząłem z nimi jeździć na różne festiwale. Najpierw to był Jazz Jamboree, na którym byłem z pięć razy. Jeździłem także do Jarocina. Bywałem na „Muzycznym Campingu” w Brodnicy przez 12 lat, gdzie prowadziłem msze i spotkania. Dwadzieścia pięć lat jeździłem na „Rawa Blues”. Byłem na „Rock na Wyspie” we Wrocławiu. Kilka razy uczestniczyłem w koncertach „Reggae nad Wartą”. Organizowałem noclegi, msze, jedzenie. Ponieważ miałem „wejścia” do różnych plebanii, więc udawało się te różne rzeczy załatwić. Dzięki temu zdobyłem spory autorytet wśród hipisów, to też była jakby forma zapłaty mojej – dla nich. W pewnym momencie poczułem, że jestem jednym z nich, miałem podobne uwarunkowania osobowościowe i zostałem zaakceptowany jako ich ksiądz⁷²⁶.

Ksiądz Szpak, opowiadając o festiwalach, posiłkach, ogniskach, pielgrzymkach i rozmowach, kładł nacisk na mistyczny i emocjonalny charakter tych wydarzeń. Tak relacjonował doznania z festiwalu w Jarocinie: „Huk, grzmot, niesamowite. Takie było moje pierwsze wrażenie. Ale i siła tego wszystkiego... taka olbrzymia, wciągała jak magnes. Nie dziwię się, że tak działała na młodzież. Wielkie wrażenie i olbrzymie emocje. Niesamowita aura”⁷²⁷. Muzyka dla księdza Szpaka łączyła się z mistyką i transem: „Swoistego rodzaju muzyczna mistyka. Człowiek potrzebuje mistyki. Muzyka ma coś z mistyki”⁷²⁸. Nieco dalej salezjanin dodawał: „Muzyka dla hipisów to był narkotyk. [...]. Gdy czasem niektórych odwiedzałem w ich domach, to nieraz do północy siedzieliśmy i wpadaliśmy w trans podczas słuchania muzyki”⁷²⁹. Z różnych gatunków muzyki szczególnie atrakcyjny pod tym względem miał być blues: „oni woleli mistykę – mieli blues. Blues jest mistyczny, religijny”⁷³⁰. Mistyczny wymiar, także dla hipisów, miały wreszcie same pielgrzymki: „Wiedzieli dokładnie, jaką wartość ma pielgrzymka; te piosenki, ta droga, ta cała mistyka tej wędrówki”⁷³¹. Kulminację mistycznych przeżyć stanowiły pielgrzymki i odbywające się w ich trakcie msze:

[...] no i pierwsza msza. Niesamowita taka, 500 osób na mszy mamy po raz pierwszy i zaczynamy piosenkę. Euforia, piosenki, muzycy pojawiają się tam. No i ruszamy. Dziennie szliśmy około 12 km. I jakoś przeszliśmy tę egzotyczną pielgrzymkę. To był wielki festiwal w drodze. Festiwal tańca, muzyki i modlitwy. Msze trwały po 3-4 godziny. Zamiast „Jarocina” wszyscy wybrali tę pielgrzymkę⁷³².

726 Ks. Andrzej Szpak, *Muzyka jest podobno izbą, która łączy ziemię z niebem*, rozm. przepr. Grzegorz K. Witkowski, [w:] Grzegorz K. Witkowski, dz. cyt., t. 1, In Rock, Poznań 2011, s. 255-257.

727 Tamże, s. 260.

728 Tamże, s. 261.

729 Tamże, s. 263-264.

730 Tamże, s. 265.

731 Tamże, s. 264.

732 Tamże, s. 265.

W trakcie pielgrzymek, zdaniem księdza Szpaka, utrzymywał się nastrój niezwykłości: „Był stuprocentowy spontan – wyżywienia, mszy, koncertów, ognisk. [...] szybko przechodziliśmy dzienny odcinek, a cały wieczór były ogniska. Niesamowite...”⁷³³. Na tle tych obrazów ekstatycznych uniesień muzyczno-religijnych mizernie wygląda atmosfera nieudanej dyskusji w hipisowskim kręgu podczas festiwalu w Jarocinie: „jest jakaś drętwą atmosfera, spotkanie nie wychodziło. Niby był temat, coś się działo, ale to nie było żadne misterium”⁷³⁴.

We wspomnieniach salezjanina hipisowskie spotkania, ogniska i pielgrzymki pełne były mistycyzmu i niesamowitości, a muzyka wprawiała zebranych w zbiorowy, pełen radości i miłości trans. Pielgrzymki hipisów z punktu widzenia ich duszpasterza były prześiknięte ludycznością, łączącą żarliwą wiarę i dziecięce wygłupy, mistyczne kontemplacje i sztubackie żarty. Jako takie musiały diametralnie różnić się od zinstytucjonalizowanej, strukturalnej religijności i – zgodnie z określeniem księdza Szpaka – nawet na samych uczestnikach robić wrażenie „egzotycznych” w równym stopniu co wyznawane przez innych hipisów buddyzm, krysznaizm czy rastafarianizm. Egzaltacja w słowach kapłana może razić, ale staje się zrozumiała, gdy za Victorem Turnerem zobaczy się w pielgrzymkach zjawisko liminalne. Tak badacz opisywał doświadczenia pielgrzymów na podstawie badań w Meksyku:

Początkowo, póki pielgrzym miła za miłą pokonuje drogę, gdzie mile są codzienne, świeckie, ważny jest jego subiektywny nastrój pokuty, potem na szlaku pojawiają się święte symbole, natomiast na końcowym etapie sam szlak staje się uświęconą, czasem mistyczną podróżą, aż wreszcie niemal każdy znak, a w końcu także każdy krok jest skondensowanym, wielobrzmiącym symbolem, zdolnym do rozbudzenia wielu emocji i pragnień. Doznanie świętości, którego doświadcza pielgrzym, przestaje być prywatne, jest teraz kwestią zobiektywizowanych, zbiorowych przedstawień zajmujących niemal całe jego otoczenie i dających mu przekonujące bodźce utwierdzające w wierze. Co więcej, podróż pielgrzyma staje się paradygmatem dla innych rodzajów zachowania – na przykład etycznego i politycznego⁷³⁵.

Jednak mimo wyraźnej opozycji między codziennym życiem społecznym a procesem pielgrzymowania przechodząca przez miasta i wsie pielgrzymka integrowała pątników ze strukturą społeczną, od której się odłączali. Odbывало się to poprzez kontakty, rozmowy, wzajemną pomoc, akty drobnej wymiany między pielgrzymami a mieszkańcami. Struktura otaczała opieką liminalny pochód, ten zaś w szeregu drobnych kontaktów obdarowywał swoją więzią *communitas*. Specyficzne połączenie struktury i *communitas* wyznacza drogę pielgrzyma, która „na jednym poziomie coraz bardziej się sakralizuje, a na drugim sekularyzuje”⁷³⁶. Zdążający do sanktuarium pielgrzym mija kolejne święte miejsca, gdzie bierze udział w nabożeństwach, lecz narażony jest na

733 Tamże, s. 267.

734 Tamże, s. 259.

735 Victor Turner, *Pielgrzymki...*, s. 166.

736 Tamże, s. 153.

coraz więcej realnych zagrożeń. Oprócz odmawiania modlitw musi zatroszczyć się o środki do przeżycia, odwiedza bazy i zajazdy otaczające ośrodki kultu; te świeckie rozrywki są jednocześnie okazją do wzmocnienia *communitas*. Integrująca funkcja pielgrzymek wydaje mi się warta podkreślenia – w analogiczny sposób młodzi ludzie wędrujący w niepewnych warunkach, bez pieniędzy, pociągami lub autostopem, niejako zdawali się na strukturę społeczną, oczekując od niej pomocy: podwiezienia kilkadziesiąt kilometrów, przymknięcia oka na brak biletu, poczęstowania bułką i mlekiem, udostępnienia miejsca do spania w stodole. Wsparcie tego typu budowało relację między *communitas* a strukturą.

Trzecia droga

Turner definiował pielgrzymki jako „formę zinstytucjonalizowanej lub symbolicznej antystruktury”, zakładającą dobrowolny wybór uczestnictwa, do którego jednak jest się społecznie zobowiązanym⁷³⁷. Dotyczyło to społeczeństw tradycyjnych – w formacji nowoczesnej możliwość wyboru jest znacznie szersza, a społeczne zobowiązania podlegają negocjacjom. Ale rosnące znaczenie indywidualnych wyborów powoduje często obawy i napięcia związane z wagą odpowiedzialności za własne decyzje, co może prowadzić do chęci powierzenia swojego losu jakiejś sile transcendentnej. W Polsce ostatnich trzech dekad XX wieku dokonywanie indywidualnych wyborów stawało się coraz trudniejsze wraz z polaryzacją stanowisk w społecznym konflikcie, przemianami obyczajowości, rozwianiem się dawnych marzeń, dynamicznymi zmianami polityczno-gospodarczymi. Popularność w środowiskach alternatywnych buddyzmu, rastafarianizmu, Międzynarodowego Towarzystwa Świadomości Kryszny i rozmaitych prądów ezoterycznych znajduje dodatkowe wytłumaczenie w słowach Turnera na temat religii rozwijających się na gruncie *communitas* w złożonych, zróżnicowanych społeczeństwach:

Religie te uznają niektóre antystrukturalne cechy *communitas* i starają się rozciągać jego wpływ na całą populację, jako środek wyzwolenia lub zbawienia od gier związanych z określonymi rolami, które wciągają osobowość w niezliczone pułapki, wyrzuty sumienia i niepokoje. [...]. Szukanie jedności z tej perspektywy nie polega na wycofywaniu się z wielości, polega na eliminowaniu podziałów, urzeczywistnianiu niedwoistości⁷³⁸.

„Urzeczywistnianie niedwoistości” stanowiło dla kultury alternatywnej nastawienie fundamentalne. Dychotomie sfery publicznej i prywatnej, państwa i społeczeństwa, władzy i opozycji, pierwszego i drugiego obiegu, Wschodu i Zachodu, socjalizmu i kapitalizmu były dla uczestników tej kultury nie do zniesienia. Swoją egzystencjalną, przekraczającą kwestię

⁷³⁷ Tamże, s. 152.

⁷³⁸ Tamże, s. 170.

przekonań, idei czy stylu życia, nazywali trzecią drogą. Potencjał tego wyrażenia jest bardzo istotny. Przymiotnik „trzecia” oznaczał: inna niż pierwsza i druga, być może też: następująca po pierwszej i drugiej, ale przede wszystkim: przekraczająca pierwszą i drugą, bogatsza od nich, znosząca binarne opozycje. Rzeczownik „droga” jako metafora procesu nadawania sensu własnemu życiu konotował jego wymiar czasoprzestrzenny: droga, czyli płaszczyzna, którą się przemierza, i droga, czyli sam ruch, dynamika przemieszczania się. Trzecia droga – to „urzeczywistnianie niedwoistości” poprzez wybór przekraczającej dychotomie obfitości życia jako drogi, którą się podąża, i życia jako samego dążenia swoją drogą.

Alternatywne podróże i wędrówki często swój punkt docelowy miały na prowincji – w Brodnicy, Jarocinie, Węgajtach, Bieszczadach czy pod Lubartowem – albo polegały na samym przemierzaniu prowincji, jak w wyprawach Gardzienic po polskich wsiach. Wybór peryferyjności nie był przypadkowy. Turner szukał przyczyn częstych lokalizacji najważniejszych sanktuariów pielgrzymowania z dala od głównych ośrodków władzy kościelnej bądź państwowej. Peryferyjność świątyń, do których podążali pielgrzymi, wyjaśniał charakterystyczną dla obrzędów przejścia potrzebą odosobnienia w innym, odległym miejscu. Stan liminalności polegał na zanegowaniu licznych cech struktury społecznej i afirmacji ładu społecznego zbudowanego w inny sposób. „Struktura społeczna nie zostaje wyeliminowana, lecz tylko radykalnie uproszczona: nacisk jest raczej położony na stosunki o charakterze ogólnym niż szczegółowym”, jak pisał Turner⁷³⁹. W tym kontekście antropolog uznawał peryferyjność za „przestrzenny aspekt liminalności znanej z rytuału przejścia”⁷⁴⁰. Myślę, że teza ta dobrze tłumaczy upodobanie do prowincji w kulturze alternatywnej.

Pielgrzymka odrywała swoich uczestników nie tylko z umiejscowienia geograficznego, lecz także społeczno-kulturowego, włączając ich do wspólnot szerszego zasięgu, odwołujących się do wartości uniwersalnych. Jeśli odnieść to stwierdzenie do kultury alternatywnej, można zauważyć, że atrakcyjność tej kultury brała się właśnie z obietnicy udziału w globalnym, ponadnarodowym ruchu, odrzucającym lokalne partykularyzmy, społeczne stratyfikacje i kulturowe stereotypy. Wędrówki członków tej kultury oferowały doświadczenie takiego udziału w praktyce, nawet jeśli ich terytorium pozostawało ograniczone do obszaru jednego państwa. Choć *communitas* ostatecznie nie jest w stanie znieść społecznych pozycji i statusów, może jednak ułatwić przekraczanie ich pojedynczym osobom na gruncie szerszych, ogólnoludzkich wartości. Turner powiedział, że pielgrzymka nie jest w stanie znieść strukturalnych podziałów, ale je łagodzi:

739 Tamże, s. 165.

740 Tamże, s. 165.

Co więcej, pielgrzymka uwalnia jednostkę od nieuchronnych codziennych ograniczeń związanych ze statusem i rolą, definiuje ją jako integralną ludzką istotę obdarzoną umiejętnością wolnego wyboru, a w granicach religijnej ortodoksji przedstawia jej żywy model ludzkiego braterstwa⁷⁴¹.

Jedną z właściwości tego uwalniania jest porzucenie czasu z historycznego i społecznego a przyjęcie czasu sakralizowanego, boskiego – tym mocniejsze, że dokonane poprzez uczestnictwo, fizyczne zaangażowanie w przebycie drogi. Ale *communitas* możliwe jest do osiągnięcia nawet w bezruchu i samotności, w indywidualnym doświadczeniu mistycznym, zachwycie estetycznym, lub namyśle nad ludzką naturą, czego świadectwem może być poezja Jacka Podsiadły, którego końcowy fragment wiersza *Na skraju Puszczy Solskiej* cytuję:

I ponieważ cieszę się, że moja poezja nie wymaga uczonych przypisów, powiem wprost:
słuchałem ptaków i szumu rzadkich brzoź pośród świerków, śledziłem też marsz pająka po moim
śródstopiu.
Zagotowałem wodę nad małym ogniskiem a gdy przejeżdżał traktor, położyłem się, żeby nie być
widocznym.
A kiedy jeżyny chwyciły mnie za włosy i pasikoniki skakały po twarzy, zrozumiałem, że jestem wolny.
Nadeszła chwila, że wszystko umilkło i ja już nie chciałem niczego,
i trwała tak długo, aż wrócił zapach palonej żywicy i dziecko krzyknęło w oddali⁷⁴².

741 Tamże, s. 174.

742 Jacek Podsiadło, *Na skraju Puszczy Solskiej*, [w:] tegoż, *Wychwył Grahama*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999, s. 9.

Coś robić. Samoorganizacja

Zachodnia kontrkultura zdaniem Franka Musgrove'a, cytowanego przez Jerzego Wertensteina-Żuławskiego autora książki *Ecstasy And Holiness. Counter Culture And The Open Society*, miała charakter świadomościowy, a nie – przynależnościowy, dzięki czemu stanowiłaby odpowiedź na panującą w nowoczesnym społeczeństwie anomie⁷⁴³. Oznacza to, że powstanie tej kultury dokonało się przede wszystkim w świadomości i poprzez świadomość młodych ludzi, którzy zaczęli postrzegać się jako odrębna grupa, w opozycji do dorosłych. Stwierdzenie to jest adekwatne również w odniesieniu do kultury alternatywnej w Polsce – tu także młodzi ludzie manifestowali swoją odrębność i podejmowali przedsięwzięcie zbudowania nowego ładu społecznego. Dlatego do zrozumienia kultury alternatywnej kluczowe jest poznanie samowiedzy tworzących ją osób. Była to samowiedza osadzona początkowo w indywidualnych emocjach i doświadczeniach wielu rozsiansych po kraju osób, rozwijana we wspólnych działaniach, spotkaniach, rozmowach. Grupowa twórczość, zabawa i praca były gruntem, na którym kiełkowały idee, wizje, projekty, z mniejszym lub większym powodzeniem wcielane później w życie – aż do planu całościowej przemiany organizacji życia społecznego. Juliusz Tyszka pisał:

[...] bycie w „alternatywie” oznaczało nie tylko noszenie dzinsów i długich włosów, nie tylko granie rocka lub tworzenie spektakli metodą kreacji zbiorowej w przestrzeni *en rond*, lecz przede wszystkim dążenie do rewolucyjnej, radykalnej zmiany świata. Alternatywa dla kultury głównego nurtu nie miała w intencjach młodych twórców, a zarazem aktywistów być nową „niszą”, lecz załącznikiem rewolucyjnych przemian. [...]. Alternatywą mogły być spontaniczne, podjęte bez kalkulacji działania skupiające niezależną społeczną inicjatywę, wyrywające ludzi z bezradności wobec potęgi rozmaitego typu Instytucji, wobec porządku narzuconego przez różnego rodzaju władzę: białe rowery w Amsterdamie, alternatywne szkoły i przychodnie, ekologiczne gospodarstwa rolne, alternatywne imprezy kulturalne, niekoniecznie osiągające wymiar festiwalu w Woodstock. No i alternatywne teatry. Marzenia i dążenia ich twórców nie skupiały się na rewolucji, radykalnej zmianie porządku, ich sednem był gwałtowny impuls: „Trzeba coś zrobić, nie możemy dalej żyć w ten sposób!”⁷⁴⁴.

„Coś robić” to według Barbary Fatygi „metakategoria” koherentna z metaforą młodości jako czasu „ostrego działania”⁷⁴⁵. Antropolożka stwierdzała to na podstawie analizy obfitego materiału badawczego, zebranego w latach 1988-1998: czterdziestu wywiadów biograficznych,

743 Jerzy Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 23.

744 Juliusz Tyszka, dz. cyt., s. 114.

745 Barbara Fatyga, dz. cyt., s. 188.

przeprowadzonych z liderami i animatorami środowisk młodzieżowych, czterech tysięcy zinów i czasopism młodzieżowych, obserwacji poczynionych w szkołach i na imprezach młodzieżowych oraz prac jej studentów. Młodość dla objętych badaniami osób stanowiła okres wielkiej intensywności: działania, konspiracji, walki, związanych z wiecznym brakiem czasu na robienie innych rzeczy. Chęć, by „coś robić”, często w poczuciu odpowiedzialności za lokalną społeczność lub szersze zbiorowości (narodowe i globalne), integrowała podzielających podobne fascynacje kolegów ze szkoły lub podwórka, a ich aktywność polegała zwykle na buncie przeciwko poszczególnym instytucjom społecznym lub całemu systemowi społeczno-politycznemu⁷⁴⁶. W przypadku osób najmocniej zaangażowanych w działania skutkowało to poczuciem rozdwojenia na dotychczasową, zwyczajną egzystencję i „życie działacza”, zagarniające coraz więcej czasu:

Silą rzeczy, ci, z którymi współdziałali musieli wystarczać za „cały świat” i stawali się „całym światem”.

Wobec tego związki, przyjaźnie i animozje były przeżywane tutaj mocniej niż to ma miejsce w bardziej rozluźnionych układach towarzyskich i społecznych⁷⁴⁷.

Aktywności młodzieży badanej przez Fatygę wiązały się ze społeczną ruchliwością: przechodzeniem z jednej do drugiej grupy, zakładaniem własnych kolektywów, zmianami gustu, konwersami politycznymi i religijnymi. Czasem prowadziło to do instytucjonalizacji działalności w samorządzie terytorialnym lub organizacji pozarządowej, czasem – do przyjęcia roli „zawodowego rewolucjonisty” i całkowitego poświęcenia się danej sprawie, jeszcze kiedy indziej – do uczynienia z zaangażowania w ruch swojego sposobu na życie. Bywało jednak i tak, że czas działania mijał wraz z rozpoczęciem studiów, podjęciem pracy czy założeniem rodziny⁷⁴⁸.

Czerpiąc z tych i innych rozpoznań Fatygi, skupiam się na samoorganizacji środowisk alternatywnych. Pierwsza część dotyczy *stricte* tego zagadnienia. Rekonstruuje w niej możliwe warianty zrzeszania się w mniej lub bardziej nieoficjalne, oddolne grupy, etapy integracji i stopnie zaangażowania. Wychodzę jednak od refleksji nad znaczeniem dla formowania się ruchów alternatywnych promowanego przez państwo „etosu działaczowskiego”, oficjalnych związków oraz instytucji studenckich i samorządowych – przedmiotu kontestacji, a jednocześnie fundamentu wielu kontestacyjnych aktywności. Następne dwie części rozdziału stanowią bardziej krytyczną refleksję nad ujawniającymi się w kulturze alternatywnej nierównościami społeczno-ekonomicznymi i płciowymi, których zbywanie lub niedostrzeganie były moim zdaniem przyczyną grupowych antagonizmów, rozłamów i porzucania zaangażowania.

746 Tamże, s. 196.

747 Tamże, s. 197.

748 Tamże, s. 199-200.

RUCH

Działacze i instytucje

Tadeusz Nyczek w artykule na temat teatru studenckiego i alternatywnego lokował podstawę zaangażowania społeczno-kulturalnego młodzieży w PRL w lansowanym zwłaszcza w pierwszej powojennej dekadzie modelu aktywności młodych, niosących zmianę działaczy. W propagowanej wówczas „manii zmiany wszystkiego” Nyczek widział antycypację późniejszych ruchów studenckich i młodzieżowych, także tych, które z czasem zwróciły się przeciwko państwu. W ten sposób gorliwe kultywowanie etosu działaczowskiego, nieszczędzenie pieniędzy na teatry, kabarety, wystawy, kluby i festiwale zaowocowało faktyczną masową aktywizacją młodych ludzi, jednak niekoniecznie w takiej formie, jakiej życzyliby sobie oficjele⁷⁴⁹. Socjalistyczne związki młodzieżowe i studenckie w latach pięćdziesiątych w praktyce wykuwały etos społecznego zaangażowania – i to w skali masowej. Organizacje te dysponowały własnymi strukturami, lokalami, sprzętem, a ich działania finansowo były zasilane ze źródeł państwowych. Początkowo miały jednoznacznie aprobatywny stosunek wobec rzeczywistości społecznej, lecz szybko – już w 1956 roku – pojawiły się w nich oceny krytyczne, wyrażane w postulatach reformatorskich. Pod koniec lat sześćdziesiątych krytyka się nasiliła, a wielu działaczy z pozycji reformatorskich przeszło na kontestacyjne.

Dzięki temu kultura alternatywna w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych niejednokrotnie mogła znaleźć oparcie w klubach, galeriach i festiwalach prowadzonych przez oficjalne związki studenckie i młodzieżowe, których działacze odnosili się do kontestacji przychylnie, a przynajmniej ją tolerowali, jakkolwiek sami w opinii skrajnych buntowników uchodzili za aparaczków i karierowiczów. Tych ostatnich zresztą na pewno nie brakowało, chodzi mi jednak nie o moralną ocenę ogólnie animowanej kultury studenckiej, lecz o dostrzeżenie, że z niej częściowo wyrastał typ etosu i sposobu samoorganizacji kultury alternatywnej. Bardziej pośrednio kulturę alternatywną można uznać za efekt polityki państwowej, opiekuńczej wobec młodzieży, studentów, artystów i społeczników. Ruchy alternatywne jako społeczny skutek polityki PZPR ostatecznie okazały się oskarżeniem wymierzonym w panujący porządek, zamiast być jego potwierdzeniem i wzmocnieniem; odcinały się od obowiązujących doktryn społecznych i lansowanego oficjalnie stylu życia. Z drugiej strony te same ruchy miały nie lada problem. Musiały zmierzyć się z własnym umocowaniem w instytucjonalno-finansowej strukturze, której manifestacyjnie się przeciwstawiały: albo pogodzić to „uwikłanie” ze swoim systemem wartości,

⁷⁴⁹ Tadeusz Nyczek, dz. cyt., s. 77.

albo poszukać nowej formuły działania. Nie chodziło tylko o korzystanie z państwowej infrastruktury, lecz także o model działania, w dużej mierze przejęty wraz z etosem działaczowskim.

Pod względem chronologicznym początki względnie niezależnych miejsc i działań młodzieży trzeba datować na okres tak zwanej odwilży po śmierci Stalina. Wyłaniająca się wtedy kultura studencka była kulturą śmiechu: w 1954 roku zaczęły działalność satyryczne teatry studenckie STS i Bim-Bom, rok później trup teatralnych było już wystarczająco wiele, by zorganizować I Ogólnopolski Przegląd Teatrów Satyrycznych. Niewiele później zaczęły się rozwijać kluby studenckie, w których grały zespoły jazzowe, występowały teatry i kabarety, organizowano pokazy filmowe, potańcówki, bale, spotkania literackie, sympozja, dyskusje. Różne rodzaje twórczości i działalności nakładały się na siebie i współistniały ze sobą, co przekonująco odmalowywał, pisząc o studenckich teatrach i kabaretach, Krzysztof Miklaszewski: „Foyer bowiem każdej takiej scenki, która zwykle znajdowała swe miejsce w niezagospodarowanych «piwnicznych izbach», stawało się jednocześnie wielofunkcyjnym miejscem artystycznych manifestacji: galerią, kawiarnią i parkietem tanecznym”⁷⁵⁰. Innymi popularnymi wśród młodej inteligencji miejscami kontestacji były kluby jazzowe. „W każdym polskim mieście – od morza po Tatry – zapełniały się widownie wyrastających jak grzyby po deszczu piwniczek i klubików” – pisał Miklaszewski, podkreślając wyjątkową liczbę wybitnych polskich muzyków tego czasu oraz częste koncerty w PRL jazzowych gwiazd z Ameryki⁷⁵¹. Jednym z takich klubów był założony w 1969 roku Jazz Club Rynek w Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie, znany pod nazwą „Jajo pełne muzyki”; w latach siedemdziesiątych oprócz jazzu prezentowano tam folk i rock, a wokół „Jaja” zgromadzili się hipisi i młodzi artyści.

Za sprawą studentów, świeżo upieczonych absolwentów, doktorantów i młodych pracowników naukowych kluby oraz festiwale studenckie i młodzieżowe zaczęły się mnożyć w latach sześćdziesiątych. Imponującego wyliczenia najważniejszych miejsc i imprez dokonał Grzegorz Dziamski:

750 Krzysztof Miklaszewski, *Kwestia rodowodu*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 63. Ten sam autor, na dowód aktywności klubów studenckich w okresie ich rozkwitu w latach sześćdziesiątych, z emfazą przytaczał kalendarz wydarzeń teatralnych w krakowskim klubie Pod Jaszczurami w roku akademickim 1966/1967:

„W ciągu dziewięciu tylko miesięcy w mistrzowskich recitalach zaprezentowały się studenckiej publiczności takie aktorskie gwiazdy, jak Danuta Michałowska i Zofia Mrozowska, Wienczyśław Gliński i Bogumił Kobiela, Tadeusz Łomnicki i Wojciech Siemion; w wypełnionych szczególnie zabytkowych salach [...] miały miejsce prawdziwe teatralne kłótnie z plejadą takich najlepszych polskich teatralnych reżyserów, jak Lidia Zamkow, Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski, Erwin Axer, Jerzy Grotowski, Adam Hanuszkiewicz czy Kazimierz Dejmek; swoje oceny polskiego teatru zaprezentowali luminarze polskiej krytyki: Edward Csató i Konstanty Puzyna, a najwybitniejsi polscy inscenizatorzy Tadeusz Kantor i Józef Szajna całkowicie zelektryzowali kilkuset uczestników ich happeningowych popisów. Wreszcie, co miesiąc na «jaszczurowy» dywanik wzywano autorów kolejnych znaczących premier, jakie pojawiały się na scenach krakowskich” (tamże, s. 65).

751 Krzysztof Miklaszewski, dz. cyt., s. 62.

Najbardziej znanym festiwalem była niewątpliwie FAMA, letni festiwal młodzieży akademickiej organizowany w Świnoujściu od 1966 r., najlepiej przystający do obrazu bez troskiego, skłonnego do żartów, cieszącego się młodzieńczą swobodą żaka. I tak zazwyczaj pokazywany w Polskiej Kronice Filmowej. Dla nas, uczestników studenckiego ruchu kulturalnego, ważniejsze były inne festiwale – Łódzkie Spotkania Teatralne (od 1964), doroczny przegląd najlepszych spektakli teatru studenckiego; Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich (od 1967) przemianowany później na Festiwal Teatru Otwartego (w 1973), Festiwal Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie (1971, 1973, 1974, 1975) i Cieszynie (1976). Ktoś inny doda Jazz nad Odrą (od 1963), Konkurs Poetycki o nagrodę „Czerwonej Róży” (od 1960), Festiwal Piosenkarzy i Piosenki Studenckiej (od 1963). Jeszcze ktoś inny upomni się o Lubelską Wiosnę Teatralną (od 1966), o Przegląd Teatrów Debiutujących START (od 1970), o festiwal jazzu tradycyjnego „Złota Tarka”, o Studencki Przegląd Piosenek Turystycznych (YAPA) itd. A przecież były jeszcze święta największe, mobilizujące całe środowisko – Festiwale Kultury Studentów. I właśnie po pierwszym Ogólnopolskim Festiwalu Kultury Studentów, zorganizowanym w maju 1959 r. w Krakowie, Komisja Kultury Rady Naczelnej Zrzeszenia Studentów Polskich przedstawiła „stan ilościowy studenckiego ruchu kulturalnego”: 15 klubów środowiskowych (tzn. dużych klubów studenckich, takich jak Stodoła, Hybrydy, Żak, Od Nowa, Pod Jaszczurami, Rotunda, Pałacyk, Chatka Żaka), 22 chóry, 14 zespołów wokalnych, 13 zespołów jazzowych, 12 zespołów tanecznych, 12 zespołów instrumentalnych, 10 teatrów dramatycznych, 10 teatrów satyrycznych, 12 kabaretów⁷⁵².

Dla porównania na początku lat siedemdziesiątych studenckich klubów i świetlic, starających się o status klubu, miało być aż dwieście pięćdziesiąt. Szybki wzrost liczby instytucji, zespołów, imprez studenckich związany był, oczywiście, ze skokowym przyrostem liczby osób studiujących: od 165 tysięcy w roku 1960 przez 330 tysięcy dziesięć lat później po blisko pół miliona pod koniec lat siedemdziesiątych⁷⁵³. Festiwale muzyczne, artystyczne i teatralne umożliwiały prezentację swoich dokonań młodym ludziom, którzy na stałe nie mieli własnej sceny, klubu, pracowni, nie mówiąc już o profesjonalnym sprzęcie. Sławomir Magała zauważał, że tak zwana kultura studencka, animowana przez Zrzeszenie Studentów Polskich, była obszarem stosunkowo dużej swobody twórczej, co wynikało z jej podwójnej natury: „bufora” między środowiskiem studenckim a władzą polityczną, a z drugiej strony – „pasu transmisyjnego”, sunącego od gremiów partyjnych do działaczy studenckich⁷⁵⁴. Pod tym względem zmiana zachodząca od końca lat sześćdziesiątych była przede wszystkim jakościowa: od oczekiwań szerszego udziału młodych ludzi w kształtowaniu kultury w Polsce ku coraz ostrzejszej kontestacji panującego porządku. Zmiana ta tylko częściowo była podyktowana recepcją przesłania zachodniej kontrkultury; wydarzenia na polskich uczelniach i ulicach w roku 1968 przygotowały podatny grunt dla postaw podejrzliwości i wrogości wobec władzy.

752 Grzegorz Dziamski, *Kultura studencka: poszukiwanie alternatywy*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 12.

753 Tamże, s. 15.

754 Sławomir Magała, dz. cyt., s. 47.

Z powodu studenckiego charakteru tej kultury jej uczestnicy wymieniali się co kilka lat, a to pociągało za sobą amatorski status działań oraz niestałość grup i miejsc, które jeśli nie zostały w porę zinstytucjonalizowane, kończyły swoją działalność na ogół wkrótce po zakończeniu studiów przez ich animatorów. Dlatego gdy w latach siedemdziesiątych na uczelniach pojawiła się większa liczba ludzi o kontestacyjnym nastawieniu, zaczęli oni zakładać własne kluby i galerie. Miejsca te od początku funkcjonowały jako punkty integracji społeczności akademickiej i młodzieżowej w danym mieście, przekraczały ramy wydziałowe i uczelniane. Ich twórcy dążyli do jak największej niezależności, umożliwiającej integrację środowiska na jego własnych zasadach⁷⁵⁵. Taką postawę przyjął Paweł Freisler, który w 1972 roku założył przy Krakowskim Przedmieściu 24 „Galerię”, od początku już w samej nazwie biorąc w cudzysłów instytucjonalny wymiar tego miejsca. „Galeria” miała być przede wszystkim miejscem swobodnego kontaktu twórczych osobowości, nie zaś – ekspozycji, dokumentacji i interpretacji dzieł sztuki⁷⁵⁶. „Prowadzenie przez Freislera «Galerii» na Krakowskim Przedmieściu od marca 1972 roku było permanentnym eksperymentem instytucjonalnym i konceptualnym” – pisał Łukasz Ronduda⁷⁵⁷. Częścią tego eksperymentu był projekt Muzeum Zero, symbolicznej dematerializacji sztuki, zastąpienia fizycznych obiektów artystycznych umysłowymi pojęciami, kopii – ideami. Równolegle zresztą Freisler działał w Ośrodku Kultury Studentów Uniwersytetu Warszawskiego Sigma (powstałym zresztą niewiele wcześniej – w 1971 roku). „Galeria” i Sigma sąsiadowały ze sobą pod numerami 24 i 26 Krakowskiego Przedmieścia.

„Galeria” miała mieć charakter procesualny, być początkiem dalszych przemian – artysta postanowił prowadzić ją przez dziewięć miesięcy, czyli tyle, ile trwa ciąża u człowieka, by następnie przekazać ją w inne ręce. Zgodnie z tym postanowieniem w styczniu 1973 roku Freisler zaprosił kilkadziesiąt osób współpracujących z „Galerią” na wybory nowego kierownictwa. W głosowaniu wygrał duet KwieKulik, ale inicjator wydarzenia postanowił – manifestując swoją twórczą swobodę – przekazać „Galerię” w ręce Elżbiety i Emila Cieślarów, którzy dzięki swojej oficjalnej afiliacji przy Akademii Sztuk Pięknych mieli większe szanse przedłużyć byt tego miejsca. Tak rzeczywiście się stało: pod nową nazwą Repassage Cieślarowie kontynuowali aż do 1978 roku

755 Proces ten zaczął się już wcześniej: w 1961 roku wysiłkiem Gerarda Bluma Kwiatkowskiego powstała Galeria El w Elblągu, w 1965 – prowadzona przez Janusza i Marię Boguckich Galeria Współczesna w Warszawie, w 1966 – Galeria Foksal w tym samym mieście, w 1970 – Permafo we Wrocławiu. Były to miejsca przeznaczone dla różnych odmian sztuki konceptualnej. Jednak w latach siedemdziesiątych potrzeba samodzielności uległa intensyfikacji.

756 Społecznościowy, otwarty status „Galerii” stanowił polemikę wobec działalności Galerii Foksal PSP, która pod wpływem Wiesława Borowskiego, Andrzeja Turowskiego i Tadeusza Kantora miała być obszarem izolacji sztuki przed zawłaszczającą konsumpcją ze strony publiczności i zniekształcającą interpretacją badaczy i krytyków. Dla artystów związanych z Galerią Foksal nadrzędnym celem była ochrona sztuki przed zewnętrznymi wpływami i oczyszczanie jej z nich; Freisler i duża część młodszego pokolenia, nie rezygnując z wyjątkowego statusu sztuki, uważali, że twórczości nie należy oddzielać od otaczającej rzeczywistości.

757 Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, s. 44.

działalność zapoczątkowaną przez Freislera, wiążąc galerię ze środowiskiem sąsiedniej ASP, choć pod względem prawnym wszystko dalej funkcjonowało pod auspicjami Uniwersytetu Warszawskiego. Natomiast oszukani przez Freislera Przemysław Kwiek i Zofia Kulik w 1974 stworzyli w swoim mieszkaniu na Pradze Pracownię Działań Dokumentacji i Upowszechniania. Dwa lata wcześniej powstała galeria i pracownia Dziekanka przy Krakowskim Przedmieściu 56 – wspólna inicjatywa ASP i Akademii Muzycznej, kierowana od 1976 roku przez Janusza Bałdygę, Jerzego Onucha i Łukasza Szajnę, a od 1979 roku – Jerzego Onucha i Tomasza Sikorskiego. W 1971 roku w swoim mieszkaniu na strychu przy ulicy Poznańskiej 38 Biuro Poezji założył Andrzej Partum. W 1973 roku zaczął działać klub Remont przy Domu Studenckim „Remont” Politechniki Warszawskiej. Z kolei 16 stycznia 1976 roku została otwarta, założona przez Kazimierza Zagórskiego i Tomasza Sikorskiego, Galeria Klubu Studenckiego Politechniki Warszawskiej Mospan. Wszystkie te galerie, wraz z uczelniami, klubami studenckimi, mieszkaniami i pracowniami, tworzyły w latach siedemdziesiątych w centrum Warszawy konstelację miejsc alternatywnych aktywności, która funkcjonowała do grudnia 1981 roku, gdy w konsekwencji ogłoszenia stanu wojennego działalność instytucji kultury została zawieszona lub zakończona.

Przed cezurą 1981 roku oficjalny, instytucjonalny status galerii i klubów studenckich nie był odczuwany – nie tylko przez zwiedzających, lecz także przez twórców i animatorów. Funkcjonowały jako miejsca spotkań, dialogu i nieskrępowanej ekspresji. Nadrzędność sytuacji międzyludzkiej nad sztuką i teorią wspominał w rozmowie ze mną Jerzy „Słoma” Słomiński, który nieco przypadkiem trafił do środowiska Repassage'u i przez długi czas pozostawał raczej obserwatorem lub pomocnikiem w pewnych działaniach, nie zaś – ich animatorem:

Przyjechałem do Warszawy ze Szczecina, w wojskowym płaszczu do kostek, już miałem – nie wiem dlaczego – włosy pomalowane na czerwono. Nie wiedziałem, gdzie się zatrzymać. Miałem niby jakąś rodzinę w Warszawie, ale nie byłem tam przyjmowany z szerokimi ramionami, więc zamieszkałem na Dworcu Centralnym. To była zima, chyba luty – miałem ciepły płaszcz. Łaziłem po Warszawie, oglądałem galerie, różne miejsca. Wraciałem na dworzec, owijałem się w ten płaszcz; dworzec był niedawno otwarty, więc był tam ciepły nawiew. Oczywiście milicjanci budzili parę razy w ciągu nocy, twierdząc, że nie można tam spać, ale wiesz: oni odchodzili, ja spałem sobie dalej. Miałem worek z ubraniami, z bębniem i gitarą. W pewnym momencie, przechodząc Krakowskim Przedmieściem, otworzyłem drzwi galerii. Przy stole w galerii siedział Maciek Pałyska, Wiktor Gutt, Bisia Cieślar i może ktoś jeszcze. I zaproponowali mi herbatę. Wszedłem na tę herbatę, usiadłem, a oni dalej o czymś dyskutowali. Zostałem odpytany: co robię, co, tego. Potem wróciłem jeszcze raz⁷⁵⁸.

„Słoma” poczuł się ujęty serdecznością ludzi, których spotkał:

758 Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

Poczułem się trochę jak w rodzinie, między ludźmi. Jasne, że tam była jakaś wystawa, coś wisiało; to były zdjęcia z małymi opisami. Niemniej nie to, co wisiało na ścianach, i nie te nie zawsze zrozumiałe słowa czy sekwencje wypowiedane przez nich były magnesem, tylko taka naturalna, ludzka otwartość. [...]. Dla mnie przekroczenie tych drzwi z bramy do Małego Dziedzińca Uniwersytetu, czyli w zasadzie między Krakowskim Przedmieściem a galerią Repassage, to było jakby Alicja w Krainie Czarów. Hop! Opuszczało się zupełnie naturalną – bo ja się w tym urodziłem – rzeczywistość schyłkowego PRL-u i wchodziło się do takiej racjonalnej bańki otwartych, dowcipnych, lekko sfrustrowanych – Biśka była wtedy tuż przed opuszczeniem Polski – niezmiernie twórczych i rozbudzonych intelektualnie ludzi. Po prostu dosyć szybko zawiązały się te przyjaźnie. Nie miałem porównania z cymkolwiek innym. Dla mnie to było coś nieznanego, w nieznanym mieście, w nieznanym otoczeniu.⁷⁵⁹

Artyści z Repassage'u zaopiekowali się niespodziewanym gościem, zapewnili mu ciepły kąt w pracowni Grzegorza Kowalskiego, by pod okiem wykładowcy przyuczał się do studiów z rzeźby. Z czasem Słomiński, pilny student uznawany za obiecującego młodego artystę, a jednocześnie aktywny muzyk, zaczął uczestniczyć w wydarzeniach w galerii: użyczał swojego ciała w performansach, fotografował akcje i wystawy, brał udział w dyskusjach, choć jak twierdzi, nie miał potrzeby wyrażania się w języku sztuki. W grupie przyjaciół role artystów, kuratorów, pomocników były wymienne, rozdzielane każdorazowo w zależności od specyfiki wydarzenia i grona uczestników. Pod koniec istnienia galerii, od października do grudnia 1981 roku, „Słoma” został nawet jej kierownikiem i – co świadczy o dużej niezależności miejsca – wtedy dopiero zdał sobie sprawę z prawnego podlegania Repassage'u pod SZSP⁷⁶⁰.

Między alternatywnym a oficjalnym

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych kultura alternatywna przeniosła się w znakomitej części do własnych, autonomicznych miejsc: mieszkań, garaży, opuszczonych budynków. Niemniej uczelnie oraz studenckie kluby i galerie nadal pełniły istotną funkcję: przykładowo, organizatorem skupiającego alternatywną scenę muzyczną Grand Festivalu Róbrege

⁷⁵⁹ Tamże.

⁷⁶⁰ W trakcie trwającego blisko miesiąc studenckiego strajku Repassage był otwarty przez całą dobę, by zachęcić do obcowania z powstającą tam sztuką studentów i studentki, którzy dotychczas mijali galerię bez zainteresowania, niekiedy nieświadomi jej istnienia. „Słoma” przekonał artystów, by odtworzyli swoje performanse dla nowej publiczności – już nie koneserów sztuki, lecz uczestników strajku. Repassage pod kierownictwem Słomińskiego otworzył się szerzej na muzyków, poetów i pisarzy: na parę tygodni z galerii przerodził się w tętniącą życiem przestrzeń wszelakiej twórczości. Równolegle „Słoma” grał koncerty z Jackiem Kleyffem i Michałem Lorencem, był członkiem samorządu studenckiego na ASP, z ramienia którego uczestniczył w obradach senatu uczelni, a później przenosił listy i ulotki oraz brał udział w demonstracjach.

Wcześniej Repassage koncentrował się na działaniach wewnątrz pomieszczenia, nastawionych raczej na eksplorowanie doświadczenia egzystencjalnego niż aktywizm społeczny. „Słoma” zapamiętał, że niewiele było w tych wydarzeniach zabawy. Do nielicznych wyjątków należało sprzedawanie przez Daniela Wnuka frytek w oknie galerii czy obwiązanie przez Nicole Grosperre gości performansu tkaniną i pozostawienie ich samym sobie, ku uciechu przechodniów: „wszyscy wyglądali jak taki wielogłowy potwór, bo tylko głowy wystawały” (tamże).

był studencki klub Hybrydy, a anarchistyczna grupa A-Cyklistów spotykała się w salach wykładowych Instytutu Socjologii UW. Co więcej, twórcy kultury alternatywnej regularnie próbowali wchodzić do oficjalnych instytucji, nierzadko z powodzeniem. Krzysztof Skiba opowiadał mi, jak w czasie studiów kulturoznawczych w Łodzi „przejął” studencki klub Balbina. Około 1987-1988 roku Skiba i jego koledzy dzięki mobilizacji znajomych wygrali wybory do rady mieszkańców swojego akademika. Nieco później anarchistyczny aktywista organizował w Balbinie, podległej Zrzeszeniu Studentów Polskich, wystawę rzeźb kinetycznych Marka Janiaka z Łodzi Kaliskiej. Po wystawie prace złożone z delikatnych listewek były zapakowane do transportu.

Przypadek sprawił, że dzień po wystawie naczelstwo ZSP miało jakąś popijawę pod pretekstem narady. Chłopcy się popili i część z nich zniszczyła te prace, połamala listewki i tak dalej. Myśmy jako rada mieszkańców zrobili wokół tego wielką chryję, była skarga do rektora. Marek Janiak napisał, że te zniszczenia są takie, że dyskwalifikują prace, wycenił ich wartość. ZSP zostało dyscyplinarnie wywalone z tego klubu – to był jeden z pretekstów, żeby rada mieszkańców przejęła klub

– mówił mój rozmówca⁷⁶¹. Skarga podziałała – nowym szefem, z ramienia rady mieszkańców, został Piotr Wesołowski, a jego zastępcą do spraw organizacji wydarzeń kulturalnych – Skiba. Pod nowym kierownictwem Balbina oprócz standardowej działalności – dyskotek, spotkań mieszkańców akademika, dyskusji z wykładowcami – oferowała także koncerty alternatywnych zespołów, występy teatrów i kabaretów studenckich, wystawy sztuki współczesnej. W tym samym czasie w Łodzi klub Pretor, działający przy domu studenckim studentów prawa, przejęli działacze NZS Krzysztof Dudek i Andrzej Jasionowski, którzy zorganizowali tam nielegalną drukarnię. Zdaniem Skiby zmiany kierownictwa klubów były możliwe, ponieważ ZSP otrzymało znacznie atrakcyjniejszy klub Olimp przy nowo oddanym akademiku, mogło więc zrezygnować z innych miejsc.

Podobnie szkoły i ośrodki kultury stanowiły – zwłaszcza w małych i średnich miastach, gdzie nie było życia studenckiego – bazę alternatywnych działań, jeśli tylko wśród nauczycieli, instruktorów i administratorów znalazły się osoby przychylne niekonwencjonalnej młodzieży⁷⁶². Alternatywni artyści i artystki ochoczo korzystali z możliwości kontaktu i wymiany (między sobą i z publicznością), oferowanych przez rozmaite przeglądy i festiwale. Również dla widzów uczestnictwo w takich imprezach stanowiło manifestację i intensywne doświadczenie

⁷⁶¹ Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

⁷⁶² Osobnym fenomenem był SOS, czyli Szkolny Ośrodek Socjoterapii w Warszawie – eksperymentalna szkoła średnia dla tak zwanej trudnej młodzieży i osób uzależnionych, w której murach odbywały się zjazdy anarchistów, koncerty punkowe i całonocne imprezy.

*communitas*⁷⁶³. Kultura alternatywna przez cały okres swojego trwania funkcjonowała w oficjalnych instytucjach i korzystała z ich infrastruktury.

Niemożliwość rozgraniczenia kultury alternatywnej od kultury oficjalnej pokazuje przypadek ruchu Wolę Być. Został on zainicjowany przez redakcję oficjalnego młodzieżowego tygodnika „Na Przełaj”, która w lipcu 1984 roku opublikowała manifest *Bądźcie z nami!*. Tekstem tym „Na Przełaj” rozpoczęło dyskusję na temat wartości i stylów życia młodych ludzi. Egocentrycznemu i konsumpcjonistycznemu podejściu do życia przeciwstawiano egzystencję opartą na nieuprzedmiotawiającym współlistnieniu różnych ludzi, pacyfizm, troskę o zdrowie psychiczne oraz opiekę nad środowiskiem naturalnym; „być” stanowiło pozytywną przeciwwagę dla zawłaszczającego i destrukcyjnego „mieć”. Spotkanie czytelników i czytelniczek „Na Przełaj” w sierpniu 1985 roku w Bobiecinie pod Miastkiem stało się początkiem nieformalnego zrzeszenia, które przyjęło nazwę Wolę Być. Luźna struktura ruchu składała się z kilkudziesięciu regionalnych grup, które określały się słowem „lobby” i spotykały się dwa razy do roku na kilkudniowych obozach letnich i zimowiskach w różnych miejscowościach w Polsce. W trakcie obozów odbywały się wykłady, warsztaty, spotkania z gośćmi z zagranicy i ekspertami z zakresu ekologii.

Ruch Wolę Być dorobił się własnych czasopism („Wolę Być”, „EKO-PUK”), ale pozostał związany z „Na Przełaj”. Oficjalny status Wolę Być w połączeniu z umiarkowanym charakterem głoszonych postulatów sprawił, że przedstawiciele bardziej radykalnych grup odnosili się do tego ruchu z nieufnością. Z ich perspektywy Wolę Być stanowiło odgórnie zorganizowany, kontrolowany przez władze sposób kanalizacji energii młodych ludzi. Faktycznie, ruch stronił od kontrowersyjnych tematów, a jego happeningi nie spotykały się z siłową reakcją służb porządkowych, jak w przypadku akcji Pomarańczowej Alternatywy czy Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego. Kwestie pacyfizmu i ekologii podejmował w tym samym czasie ruch Wolność i Pokój, jednak formułował je radykalniej i stosował bardziej stanowcze metody: odsyłając lub paląc książeczki wojskowe, protestując przeciwko budowie tamy w Czorsztynie i elektrowni jądrowej w Żarnowcu. Akcje Wolę Być ograniczały się do sprzedaży bożonarodzeniowych choinek w doniczkach (zamiast wycinki drzewek) lub prezentowania militarnych zabawek jako propagandy szkodliwej dla rozwoju dzieci.

763 Jeszcze w 1981 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym odbyło się widowisko *Wszystkie spektakle zarezerwowane*, złożone z wierszy i piosenek Stanisława Barańczaka, Adama Zagajewskiego, Ryszarda Krynickiego, Krzysztofa Karaska, Ewy Lipskiej, Lecha Dymarskiego, Juliana Kornhausera, Leszka Moczulskiego, Jana Polkowskiego, Piotra Wojciechowskiego i Jana Krzysztofa Kelusa, z muzyką Kelusa i Krzysztofa Majchrzaka, w reżyserii Elżbiety Bukowińskiej. Premiera odbyła się 27 lutego 1981 – od tego czasu przedstawienie było regularnie wystawiane aż do ogłoszenia stanu wojennego. Prezentacja poezji „pokolenia 68” była w planach Teatru Powszechnego już w 1975 roku, jednak wtedy nie uzyskano zgody władz. *Wszystkie spektakle zarezerwowane* były udanym powrotem do tego zamiaru, wybór utworów rozszerzono jednak o teksty nowsze.

Z drugiej strony, ekologiczno-pacyfistyczne nastawienie, nieformalna organizacja i uprawianie happeningów wpisywały ten ruch w spektrum kultury alternatywnej; wielu członków Wolę Być uważało siebie za uczestników tej kultury. Dzięki powiązaniom z „Na Przełaj” ruch mógł promować swoje idee znacznie szerzej niż grupy pozbawione reprezentacji w koncesjonowanych czasopiśmie. Dla części osób uczestnictwo w Wolę Być stanowiło wstęp do dalszej alternatywnej działalności. Na początku lat dziewięćdziesiątych w Słupsku pierwsze akcje ekologiczne alternatywnej młodzieży były sygnowane właśnie logotypem Wolę Być (listkiem w kształcie serca). Ci sami ludzie w 1992 roku założyli Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi, dwa lata później przekształcone w Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi – Alians Inicjatyw na rzecz Wspólnoty Lokalnej; rozszerzenie nazwy oddawało nowy, parasolowy charakter organizacji. Stowarzyszenie przygotowywało corocznie Dzień Ziemi, kampanie rowerowe, spotkania (między innymi z Januszem Reichelem, pracownikiem naukowym Politechniki Łódzkiej, a jednocześnie działaczem ekologicznym i punkowym bardem), wydawało broszury i ulotki. W tym czasie organizacja ściśle współpracowała z Sekcją Słupską Federacji Anarchistycznej, Kolektywem „Aktywność Społeczna” i Frontem Wyzwolenia Zwierząt, z którymi od września 1996 roku współdzieliła wynajmowany od miasta lokal w śródmieściu Słupska – Info Centrum Czarny Kot. Tak od udziału w popularnym, niekontrowersyjnym Wolę Być przechodzono do wywrotowych idei i zaangażowania politycznego.

Ruch, pokolenie, subkultura

Na gruncie samoorganizacji odchodzenie od „działaczostwa” i sformalizowanej struktury przejawiało się w tworzeniu luźnych, nieformalnych wspólnot. Instytucjonalny podział funkcji i stanowisk został zastąpiony partycypacją opartą na zasadzie dobrowolności. Oczywiście te niezinstytucjonalizowane grupy zwykle odtwarzały społeczne hierarchie, nawet jeśli ich deklarowane wartości wskazywałyby co innego. Różnica polegała na tym, że pozycja w hierarchii wynikała tu bardziej z osobistej charyzmy lub bieżącego zaangażowania niż z nadania lub wcześniejszych zasług. Tego typu wspólnotowość jako część własnego wizerunku i podstawa identyfikacji grupowej już w końcu lat sześćdziesiątych była wybierana przez hipisów. Ich uświęcony „ruch” przejawiał się i umacniał w zwykle niezbyt trwałych komunach, wspólnych wędrówkach prowadzonych bez specjalnego celu, uczestnictwie w zlotach, pielgrzymkach i koncertach. Kamil Sipowicz pisał na ten temat:

Ruch hipisowski w Polsce nie miał solidnych podstaw społecznych i wielu wydawał się bezdrożem. Wytrzymywali najmocniejsi i najbardziej zdeterminowani. Hipisi nie byli żadną sektą religijną, żadnym ruchem politycznym, nie byli buddystami ani katolikami, nie można ich traktować jako narkomanów, ale

też określanie ich w kategoriach New Age nie ma sensu. Łatwiej powiedzieć, kim nie byli, niż kim byli. Może po prostu byli ludźmi, którzy eksperymentowali z własną wolnością. [...]. Bardziej wiedzieli, jak o nią walczyć, mniej zaś co z nią czynić. Często tonęli w ruchomych piaskach własnej wolności⁷⁶⁴.

Liczebność polskich hipisów „łącznie z sympatykami” Sipowicz oceniał na około dwudziestu tysięcy w okresie kulminacyjnym – około połowy lat siedemdziesiątych⁷⁶⁵. Przypuszczam, że znakomitą część tej liczby stanowili sympatycy, zaś najbardziej zaangażowana grupa wynosiła raczej kilka tysięcy. Nie chcę bynajmniej umniejszać znaczenia sympatyków. Z jednej strony, popularyzowali oni hipisowski styl bycia w innych środowiskach, a z drugiej – często dostarczali aktualną wiedzę tym, którzy od społeczeństwa „odpadli”; w ten sposób sympatycy stawali się łącznikami czy też pośrednikami, niezbędnymi obu grupom.

W słowach Sipowicza, jak również w wypowiedziach wielu innych osób, często pada pojęcie „ruchu”. Ruch tworzyli nie tylko hipisi. Mianem ruchu określano falę teatrów alternatywnych, która pod koniec lat sześćdziesiątych objęła wszystkie większe miasta, zwłaszcza ośrodki akademickie⁷⁶⁶. Od końca lat siedemdziesiątych mówiło się o ruchu punkowym – sami jego uczestnicy wybierali właśnie ten termin. Polscy rastafarianie także opowiadali o swoim ruchu, nie zaś – wyznaniu bądź grupie religijnej. W latach osiemdziesiątych można było zaobserwować wręcz eksplozję ruchów młodzieżowych o ukierunkowaniu społeczno-politycznym, z których najważniejsze były: Ruch Nowej Kultury, Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, ruch Wolność i Pokój, ruch Pomarańczowej Alternatywy, ruch Wolę Być, a spośród mniej istotnych warto wymienić happeningowy ruch Twe-Twa. Przywiązanie do tego akurat terminu było po części kalką z nazw „poważnych” Ruchu Obrony Praw Człowieka i Obywatela czy Ruchu Młodej Polski. Było też metaforą konotującą dynamikę, mobilność, zmianę oraz masowość, zgromadzenie. W takim umownym sensie krytycy pisali o ruchu młodoartystycznym i młodoliterackim, odnosząc te wyrażenia na przykład do poetów nowej prywatności. Odróżniać to miało szerszy fenomen kulturowy od kilkusobowych grup malarskich lub poetyckich, których również było bardzo wiele, szczególnie w ostatniej dekadzie PRL. Od grupy ruch odróżniała również jego otwartość; „grupa” sugeruje pewien stały skład, ma swoje granice, „ruch” szybko się przemienia, a jego obrzeża są rozmyte. Z kolei od pojęcia organizacji ruch odróżniały brak wewnętrznej struktury, płynność i efemeryczność.

Socjologiczne kategorie grupy rówieśniczej czy pokolenia w moim przekonaniu nie oddają swoistości kultury alternatywnej – tak samo jak wymyślona pod koniec lat siedemdziesiątych przez

764 Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 105.

765 Tamże, s. 97.

766 Według Nyczka przełomowym wydarzeniem była premiera *Spadania* Teatru STU w 1970 roku, po której „rozproszona dotąd scena amatorsko-studencka stała się Ruchem, skonsolidowaną ideowo i artystycznie formacją o wspólnej drodze i wspólnych celach” (Tadeusz Nyczek, dz. cyt., s. 86-87).

menadżerów kilku rockowych zespołów koncepcja Muzyki Młodej Generacji okazała się pomysłem chybionym, przez punkową publiczność parafrazowanym jako „muzyka młodej degeneracji”. Tradycyjne ujęcie pokolenia zakładało więc między osobami o podobnym statusie, urodzonymi w kilku kolejnych latach (czyli „kohortami” w języku demografii), utworzoną na podstawie przeżycia (w zbliżonej sytuacji) ważnego, zwykle traumatycznego wydarzenia, kształtującego ich postawy czy też inicjującego do dorosłości. Taką koncepcję krytykowała autorka *Dzikich z naszej ulicy...*, według której doświadczenie pokoleniowe może być nie tylko traumatyczne, lecz także ludyczne. Akcent z samego doświadczenia Fatyga przenosiła na zdolność wytworzenia spójnych opowieści o nim i więzi przyjaźni łączące grupę pokoleniową⁷⁶⁷. Tego typu grupami pokoleniowymi były „pokolenie marca '68” albo „pokolenie '80”, wyodrębnione – co charakterystyczne dla przynależności pokoleniowej w Polsce – przez akt protestu. Antropolożka wprowadzała jednak szerszą od grupy pokoleniowej kategorię wspólnoty pokoleniowej jako zbiorowości, która identyfikuje się tylko z wybranymi elementami narracji o przeżyciu pokoleniowym, na przykład pewnymi poglądami, zachowaniami lub modą⁷⁶⁸. Taka wspólnota miała powstać w latach siedemdziesiątych „na podłożu polskiego hippizmu, narodzin kultury młodzieżowej, koncepcji parateatralnych Jerzego Grotowskiego i innych tego typu zjawisk społeczno-kulturowych”⁷⁶⁹.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych koncepcja pokolenia coraz mniej pasowała do zróżnicowania i rozproszenia aktywności młodzieżowej, jej stylów, przekonań i ideałów. Badaczka obrazowała to na przykładzie ruchu anarchopunkowego („orientacji anarchistyczno-punkowo-ekologicznej”)⁷⁷⁰. Wskazywała stwarzane w obrębie tego ruchu podziały: między starymi a młodymi czy zaangażowanymi a przygodnymi uczestnikami, a także podział na liderów i masy, intelektualistów i ludzi zabawy, wreszcie różnice w stosunku do feminizmu, wegetarianizmu czy różnorodność wyborów muzycznych. Tym, co wobec tak daleko idących odmienności spajało ruch anarchopunkowy, była afirmacja wolności – negatywnej i pozytywnej – oraz imperatyw twórczości, rozumianej zarówno jako prace artystyczne, jak i twórczy stosunek do życia. Fatyga konkludowała:

Przyzwolenie na anarchię jest, w moim przekonaniu, bardziej ornamentem niż rzeczywistą wartością „ideolo” ponieważ przewagę nad działaniami destrukcyjnymi dotychczasowy ład mają działania konstruktywne mające na celu tworzenie ładu alternatywnego. [...]. Utopijne idee wolności i walki z nieprawościami tego świata są – podsumowując – chyba najbardziej otwartymi i atrakcyjnymi wartościami, dzięki którym ruch istniejący od końca lat 70. jest dla młodych ludzi pociągający⁷⁷¹.

767 Barbara Fatyga, dz. cyt., s. 127.

768 Tamże, s. 127.

769 Tamże, s. 135.

770 Tamże, s. 136.

771 Tamże, s. 139.

Zarówno podziały wewnątrz ruchu, jak i wspólny zestaw wartości i doświadczeń mogły w tym przypadku konstytuować więź pokoleniową, odczuwaną również po opuszczeniu ruchu. Jednakże w szesnaście lat po publikacji *Dzikich z naszej ulicy...* trudno gdziekolwiek spotkać się z terminem pokolenia anarchopunkowego, natomiast słowo „ruch” przeszło próbę czasu. Samowiedza uczestników kultury alternatywnej wydaje mi się trafna. Nazywając tworzone przez siebie formy społeczne ruchami, świetnie wiedzieli, co chcą zasygnalizować: 1) ruch jako poruszanie się, dążenie w jakimś kierunku (także jeśli chodziło o przemianę wewnętrzną, umysłową), 2) ruch jako tłum, gromada, masowa mobilizacja społeczna (w języku polskim ten sens oddaje jeszcze lepiej wyrażenie pokrewne: pospolite ruszenie), 3) ruch jako stan płynności, braku struktury i instytucji, sprzeciw wobec definicji i klasyfikacji (zarówno językowych, jak i społecznych). Tak rozumiany ruch nie mieścił się w przedziałach pokoleniowych ani nie miał cech sformalizowanych organizacji. Nie jest w tym przypadku istotne, że większość tych wspólnot czy społeczności nie spełniała wymogów, jakie socjologowie stawiali ruchom społecznym, niekoniecznie też mieściła się w podziale na stare i nowe ruchy społeczne. Niewielkie grupy, które nazywały się ruchami, nie miały intencji zakłamywania rzeczywistości, lecz dawały wyraz swoim aspiracjom.

Nie sądzę również, aby właściwym pojęciem w temacie kultury alternatywnej była „subkultura”. Wojciech Siwak zauważał w *Estetyce rocka*, że o punku w Polsce pisano

głównie z perspektywy socjologicznej, dokonując niezliczonych interpretacji i opisów tego zjawiska jako subkultury, opisów akcentujących przede wszystkim czynniki zewnętrzne, jak wygląd i zachowania. Rzadziej zwracano u nas uwagę na fakt, iż punk był istotnym zjawiskiem artystycznym, bardzo silnie związanym we wzajemnych inspiracjach ze współczesnymi kierunkami awangardy artystycznej⁷⁷².

Ujmowanie punku i szerzej – ruchów alternatywnych w kategorii subkultury jest popularne jednak do dziś, choć na szczęście rzadkie są już tłumaczenia angielskiego *subculture* jako „podkultura”, co samą konotacją niższości deprecjonowało twórczość alternatywną⁷⁷³. Na powszechne wiązanie subkultury z „patologią społeczną, nieprzystosowaniem, podważaniem obowiązujących norm lub z prymitywizmem, niską jakością sposobu uczestnictwa w kulturze” zwracał uwagę Mirosław Pęczak⁷⁷⁴. Takie asocjacje miały wynikać stąd, że początkowo termin „subkultura” stosowano „w odniesieniu do grup spatologizowanych”, na przykład gangów młodzieżowych⁷⁷⁵. Problemy się pojawiły, gdy terminu tego zaczęto używać w odniesieniu do grup etnicznych, religijnych, zawodowych, a wreszcie – młodzieżowych, takich jak hipisi. A jednak

772 Wojciech Siwak, dz. cyt., s. 48.

773 Por. Teresa Sołtysiak, *Młodzież o podkulturach*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993. Autorka się zastanawiała, w jaki sposób można by pozbyć się młodzieżowych subkultur, uznając je za zjawisko patologiczne i kryminogenne.

774 Mirosław Pęczak, dz. cyt., s. 3.

775 Tamże, s. 3.

Pęczak uważał, że przyjmując za naczelną cechę „negatywny stosunek do kultury dominującej”, można stworzyć ogólną definicję, według której subkultura to:

względnie spójna grupa społeczna pozostająca na marginesie dominujących w danym systemie tendencji życia społecznego, wyrażająca swoją odrębność poprzez zanegowanie lub podważanie utrwalonych i powszechnie akceptowanych wzorów kultury⁷⁷⁶.

Autor wyróżniał za Dickiem Hebdige'em kategorię stylu – to właśnie styl „w najwyższym stopniu określa specyfikę subkultury i tworzy formę kontaktu danej grupy z innymi subkulturami i całą otaczającą rzeczywistością socjokulturową”⁷⁷⁷. Hebdige w *Subculture: The Meaning of Style* określał subkultury poprzez formy ekspresji i rytuały grup podporządkowanych, dla których styl, wyrażany w pozornie zwyczajnych przedmiotach, ma ukryte znaczenie zakazanej tożsamości, odmowy, oporu⁷⁷⁸.

Styl w subkulturze jest zatem brzemienny w znaczenie. Jego transformacje podążają „wbrew naturze”, zakłócają proces „normalizacji”. Jako takie są gestami, ruchami w stronę wypowiedzi, która obraża „milczącą większość”, która kwestionuje zasadę jedności i spójności, która przeczy mitowi porozumienia⁷⁷⁹.

Konceptualizacja kategorii subkultury jako symbolicznego oporu zdominowanych grup młodzieży przed hegemonią kulturową mieszczaństwa przyjęła się na gruncie studiów kulturowych, choć w późniejszych latach przestrzegano, by nie projektować w ten sposób teoretycznej abstrakcji na życie społeczne⁷⁸⁰. Utożsamianiu subkultury z grupą mniejszościową, a subkulturowego stylu z aktem oporu przeciwstawiał się David Muggleton, który w zakończeniu swojej książki *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu* proponował na podstawie analizy wywiadów z uczestnikami różnych subkultur „niepełną i ograniczoną interpretację”:

Subkultury stanowią sposób wyrażania własnego ja oraz przejaw autonomii jednostki i zróżnicowania kulturowego; ponadto te cechy wykazują „powinowactwo wybiórcze” z wartościami charakterystycznymi dla bohemy, które w coraz większym stopniu definiują doświadczenia pewnych sektorów młodzieży wywodzącej się z powojennej klasy pracującej i niższej klasy średniej⁷⁸¹.

Rozumiana w ten sposób subkulturowa, „ponowoczesna” wrażliwość miała się pojawić na początku lat sześćdziesiątych, jeśli nie wcześniej. Wszystkie te definicje wydają mi się częściowo trafne, ale żadna z nich nie oddaje specyfiki kultury alternatywnej w Polsce. Piszę o kulturze alternatywnej w sensie bliskim ujęciu Wertensteina-Żuławskiego – jako zespole wzorów

776 Tamże, s. 4. W *Małym słowniku subkultur młodzieżowych* Pęczak traktował swoją definicję swobodnie, opisując także zjawiska z pogranicza subkultur, kultury alternatywnej i ruchów społecznych.

777 Tamże, s. 5.

778 Dick Hebdige, *Subculture: the Meaning of Style*, Methuen & Co. Ltd., New York 1979, s. 2-3.

779 Tamże, s. 18, tłum. własne.

780 Por. Chris Barker, *Studia kulturowe: teoria i praktyka*, przeł. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 438-439.

781 David Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, przeł. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 203.

kulturowych, który obejmował całą aktywność człowieka, był odmienny i autonomiczny wobec wzorów kultury dominującej, ale niekoniecznie im przeciwny; kultura alternatywna przekształcała i wzbogacała kulturę panującą o nowe elementy⁷⁸². Pod tym względem różniła się od kontrkultury, której wzory stanowiły opozycję wobec wzorów kultury dominującej, wskutek czego nie mogły istnieć samodzielnie. Natomiast całościowy charakter kultury alternatywnej odróżniał ją od subkultury, której wzory dotyczyły tylko niektórych sfer życia – wyróżniały daną grupę społeczną, ale jej nie autonomizowały⁷⁸³. Wertenstein-Żuławski porządkował te trzy kategorie chronologicznie jako „fazy rozwoju kultury młodzieżowej”: od czasu subkultur przed 1965 rokiem, poprzez etap kontrkulturowy, po okres kultury alternatywnej po 1971 roku⁷⁸⁴. Pęczak pokazywał, że fazy te można wydzielić w biografii pojedynczej osoby: od porzucenia domu na rzecz hipisowskiej komuny, poprzez udział w antywojennych manifestacjach, po pracę w ruchu ekologicznym⁷⁸⁵. Nie chcę wprowadzać sztucznych, czysto teoretycznych podziałów, pozostanę więc przy kategoriach ruchu i kultury alternatywnej, ugruntowanych w samowiedzy twórców i uczestników tych zjawisk⁷⁸⁶.

Punk jako performans

Zasadność tych ogólnych rozważań na temat ruchów, poruszeń i ruchliwości zamierzam udowodnić na przykładzie zmiennych stosunków między ruchem punkowym a anarchistycznym. Punktem wyjścia niech będą słowa piosenki zespołu Tilt *Jeszcze będzie przepięknie* z płyty *Czad Kommando Tilt* nagranej w 1989 roku, a wydanej rok później przez Arston. Był to trzeci w historii skład Tiltu, tym razem występujący jako tytułowe Czad Kommando Tilt – przydomek ten miał być zwrotem w kierunku młodej publiczności, w której slangu słowo „czad” było synonimem angielskiego *hard core*, jak również dobrej zabawy. Ale płyta zespołu prowadzonego przez Tomasza Lipińskiego nie miała wiele wspólnego z *hard core'em*; zawierała raczej melodyjne, taneczne piosenki z poetyckim przesłaniem dotyczącym tyleż spraw społecznych, ile – uczuciowości. Lipiński jako autor większości utworów pozostał wierny stylowi, w którym tworzył od początku swojej drogi muzycznej w 1979 roku. Cytuję słowa *Jeszcze będzie przepięknie* – jednego

782 Jerzy Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 9.

783 Tamże, s. 9-10.

784 Tamże, s. 25.

785 Mirosław Pęczak, dz. cyt., s. 4.

786 Remigiusz Kasprzycki wyjaśniał, że w książce *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989* nie stosuje pojęcia subkultury, ponieważ za pejoratywne uważają je sami twórcy punku (jak Robert Brylewski) bądź osoby związane z tym nurtem (jak Krzysztof Varga). Postulowali oni, by mówić po prostu o kulturze – biorę ten apel pod uwagę, dodaję tylko, że była to kultura alternatywna wobec oficjalnej i zinstytucjonalizowanej. Kasprzycki wolał posłużyć się „neutralnymi” terminami nurtu, zjawiska czy grupy (Remigiusz Kasprzycki, dz. cyt., s. 18-19).

z największych przebojów z tej płyty, pod względem muzycznym bardziej spokojnego i balladowego od pozostałych utworów:

Widziałem domy o milionach okien
A w każdym oknie czaił się ból
Widziałem twarze, miliony twarzy
Miliony masek do milionów ról

Ciemny tłum kłębił się i wyciągał ręce
I wciąż było mało i ciągle chciał więcej
I wciąż nie starczało, ciągle było brak
Ciągle bolało, że ciągle jest tak

Strach nie pozwalał głośno o tym mówić
Strach nie pozwalał kochać się i śmiać
Strach nakazywał opuścić w dół oczy
Strach nakazywał cały czas się bać

Mieszkańcy miasta i przyjeżdżający
Tacy zmęczeni i tacy cierpiący
Przeklinający swój codzienny los
Słyszałem także taki głos

Jeszcze będzie przepięknie
Jeszcze będzie normalnie⁷⁸⁷

Śpiewany z akompaniamentem gitary i harmonijki, z regularnym rytmem wybijanym na perkusji, utwór był niespieszny, podniosły i patetyczny. Na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu w 1989 roku Lipiński śpiewał *Jeszcze będzie przepięknie* wystylizowany na Joego Strummera, lidera the Clash, naśladując jego mechaniczne gesty. Jednak utwór nie miał ani punkowej zadziorności, ani rewolucyjnego zapału Clashów. Tekst piosenki zawierał wizję metaforyczną, uogólnioną i odkonkretnioną, ponieważ szczegóły i konkrety – gdzie znajdowały się te domy, kto znalazł się w „ciemnym tłumie”, komu „strach nie pozwalał kochać się i śmiać”, jakiego miasta mieszkańcy byli „tacy zmęczeni i tacy cierpiący” – nie były tu do niczego potrzebne. Rezygnacja ze znamion miejsca i czasu pozwalała swobodnie opowiedzieć historię, a właściwie przypowieść o kondycji egzystencjalnej nowoczesnego społeczeństwa, „kłębiącego się” w „tłumie” lub w „domach o milionach okien”. Kondycja ta została odmalowana jako dość opłakana: ludzie już zhomogenizowani monotonią miliona okien zostali dodatkowo sprowadzeni do „masek” i „ról”.

787 Tomasz Lipiński, *Jeszcze będzie przepięknie*, [w:] Tilt, *Czad Kommando Tilt*, Arston, 1990.

Dość oczywisty rym „ból” – „ról” wzmacniał przy tym przeświadczenie, że nakładanie masek i odgrywanie ról wiąże się z bólem, wprawdzie ukrywanym za oknami, lecz nieustającym, tak jak nieustające są jego przyczyny („Ciągle bolało, że ciągle jest tak”).

Między wyalienowanymi, cierpiącymi, zmęczonymi bohaterami piosenki nie dochodziło do żadnego kontaktu, nie łączą ich żadne więzi; mieszkańcy miasta co najwyżej zlewali się w „czarny tłum” zjednoczony brakiem, wyobcowaniem, strachem – nawet nie namiastką kontaktu międzyludzkiego. Utwór nie wspominał o żadnej władzy, przemocy, konfliktach. Tematem były alienacja, cierpienie i strach, a ten ostatni, pozbawiony uchwytnej źródła, trzymał wszystkich mieszkańców w szachu, nie pozwalając im „głośno o tym mówić”, a wręcz ingerował w ich sprawy osobiste. Tym dziwniej brzmią słowa „Jeszcze będzie przepięknie / Jeszcze będzie normalnie”, wypowiedziane przez zasłyszany „głos”, o którego właściciela nic nie wiadomo, ale który musiał przecież istnieć – czego nie można powiedzieć o wyobcowujących „maskach” i „rolach”. Słowa te zostały w piosence kilkakrotnie powtórzone, jak zaklęcie z każdą repetycją nabierając performatywnej mocy, jakby już w rzeczywistości stawało się piękniej i normalniej. Lipiński do opisu świata społecznego wykorzystał abstrakcyjne pojęcia („maski”, „role”, „tłum”), zorganizowane w wyraźne dychotomie („twarze” : „maski”, „miliony okien” : „głos”), nacechowane emocjonalnie i etycznie. Porządek etyczny był współbieżny z estetycznym (będzie tak samo „normalnie” jak „przepięknie”) – wartości piękna i normalności były zrównane w konstrukcji piosenki poprzez paralelizm składniowy następujących po sobie wersów.

Piosenkę tę często interpretowano inaczej – jako świadectwo życia w dobie realnego socjalizmu. Permanentny brak miałby być aluzją do gospodarki niedoboru, a „domy o milionach okien” – do gigantomanii i przeskalowania architektury socrealistycznej. Zgodnie z taką wykładnią źródła strachu były całkiem oczywiste: to kontrola i przemoc totalitarnej władzy. Niewskazanie ich wprost uznać można za część „języka ezopowego”, wymuszonego przez warunki funkcjonowania cenzury. Tyle że utwór pochodził z 1989 roku, w którym Polska Ludowa właśnie przechodziła do przeszłości; wieszczanie zmiany w tej sytuacji nie byłoby zbyt odkrywczym. Wydaje mi się, że Lipiński chciał przekazać coś więcej niż banalne przeświadczenie, że władza totalitarna jest okrutna, ale kiedyś się skończy⁷⁸⁸. Poruszał zagadnienie egzystencji w nowoczesnym, zurbanizowanym, zhomogenizowanym i zarządzanym społeczeństwie – spojrzenie na człowieka z oddali było w twórczości tego artysty stałym elementem. Choć faktycznie kilkakrotnie pojawiały się w niej kwestie konkretne, nawet doraźne, to lider Tiltu zachowywał dystans modernistycznego

⁷⁸⁸ Zresztą sam autor piosenki zasugerował szersze interpretacje, gdy użył jej na potrzeby kampanii wyborczej Platformy Obywatelskiej w 2006 roku, a więc świadomie lokując swoje przesłanie w zgoła odmiennym kontekście polityczno-gospodarczym.

artysty wobec otaczającego go świata, pielęgnując to wyniosłe wyobcowanie także wtedy, gdy występował w kostiumie demonstranta lub proroka.

Lipiński występy muzyczne zaczął dziesięć lat przed nagraniem *Jeszcze będzie przepięknie* – w 1979 roku. W latach siedemdziesiątych syn znanego rysownika Eryka Lipińskiego był dobrze zapowiadającym się artystą, przez krótki czas również studentem Akademii Sztuk Pięknych, stale obracał się w środowisku młodej artystycznej bohemy. Co więcej, pierwsze wrażenia „Frantza” po usłyszeniu punkowych płyt były niezbyt pochlebne: „to w ogóle nie jest muzyka, tego się nie da słuchać”⁷⁸⁹. W wywiadzie dla „Magazynu Muzycznego” w 1986 roku, z którego pochodzi ten cytat, piosenkarz przekonywał, że sam nigdy punkiem nie był i taka klasyfikacja mu nie odpowiada. Na rockowego idola mieli namaścić go członkowie brytyjskiej grupy the Raincoats, która zagrała koncert podczas festiwalu sztuki performatywnej International Artists' Meeting (I AM) 1 kwietnia 1978 roku w klubie Riviera-Remont. To wydarzenie jest uznawane za pierwszy punkowy występ w Polsce⁷⁹⁰. Lipiński je oglądał, a później zaprzyjaźnił się z muzykami, którzy na parę tygodni zostali w Warszawie⁷⁹¹. Kontekst sztuk performatywnych był tu bezdyskusyjnie ważny. Po latach Lipiński wspominał swoje młodzieńcze działania jako rodzaj performansu:

To była akcja parateatralna. [...]. My kupowaliśmy przedwojenne błyszczące garnitury, chodziliśmy w pomarańczowych kombinezonach służb miejskich, farbowaliśmy włosy na różne kolory. Ludziom na ulicach nie mieściło się to w głowach, nie wiedzieli, co to jest. Wszystko było szare, bezbarwne, a my byliśmy kolorowi⁷⁹².

Pierwsze koncerty Tiltu były odbierane podobnie, właśnie jako performans. Taką ramę interpretacyjną projektował nieformalny opiekun Tiltu Henryk Gajewski, organizator festiwalu I AM i kierownik Remontu. Gajewski uwiecznił pierwsze koncerty Tiltu w filmie *Tilt Back* z 1980 roku; pojawiają się tam fragmenty występów w warszawskim Teatrze Studio, gdańskim Wielkim Młynie i na I Ogólnopolskim Przeglądzie Nowej Fali w Kołobrzegu, a całości dopełniały nakręcone osobno wypowiedzi Lipińskiego i Jacka „Lutra” Lenartowicza, perkusisty zespołu, występującego wcześniej w trójmiejskim Deadlocku. Warte wspomnienia są sceny z *Tilt Back*, w których tłem zabawy „załogi” „tiltersów” są konceptualne prace Jerzego Rosołowicza i Zbigniewa Dłubaka, a porządek w trakcie imprezy przywrócić usiłuje Łukasz Szajna – reżyser kontrastowo zestawiał energię młodych muzyków z instytucjonalizacją konceptualizmu. Lipiński i Lenartowicz pojawili się również w innym filmie Gajewskiego, nakręconym przezeń już na emigracji (wspólnie

789 Tomasz Lipiński, *Trudny charakter*, rozm. przepr. Wiesław Królikowski, „Magazyn Muzyczny” 4 [312]/1986, s. 17.

790 Roman Rogowiecki, *Punk w Warszawie*, „Non Stop” 6/1978, s. 7-31.

791 Mirosław Makowski, Michał Szymański, dz. cyt., s. 9-21.

792 Tomasz Lipiński, Robert Brylewski, *Wciąż nie wierzę politykom*, rozm. przepr. Mikołaj Lizut, [w:] Mikołaj Lizut, *Punk Rock Later*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 50-51.

z Jacques'em de Koningiem) *Pasażerze* z 1984 roku; podobnie jak we wcześniejszym obrazie wypowiadali się na tematy egzystencjalne, a towarzyszyły temu deklamacje wierszy „Lutra”. Ponadto Gajewski wydał (w dwustu egzemplarzach) kasetę *First Polish New Wave*, a jej całą pierwszą stronę zajęło osiem piosenek Tiltu, z których połowa została zarejestrowana podczas kołobrzeskiego Przeglądu Nowej Fali, a druga połowa – w studiu radiowym. Zespół był od początku obiektem licznych artystycznych raczej niż *stricte* dokumentacyjnych fotografii Michała Wasażnika. Fakt, że pierwsze swoje piosenki Lipiński śpiewał w języku angielskim, którego znajomość nie była wówczas zbyt powszechna, wskazuje, że muzyk nastawiał się głównie na inteligencką publiczność znawców kultury współczesnej. Łukasz Ronduda i Michał Woliński pisali we wstępie tekstu *Precz z alfonsami sztuki*:

W punkowo-artystycznym fanzinie „Post” z 1981 roku Piotr Rypson porównał punk do działalności dadaistów i futurystów z początku XX wieku. Dostrzegł w tym zjawisku kolejny nurt aroganckiej, nonkonformistycznej, bojowo-awangardowej antysztuki, kolejny etap w koniecznym i dramatycznym procesie odnowy kultury⁷⁹³.

Rypson, początkujący krytyk i kurator, był wówczas oficjalnym menadżerem Tiltu, a „Post” był wydawany przez Gajewskiego. Sytuacja zmieniła się w 1981 roku, gdy po rozpadzie zespołów Tilt i Kryzys ich liderzy Lipiński i Robert Brylewski stworzyli Brygadę Kryzys. Grupa, od początku będąca pod opieką państwowej agencji impresaryjnej Rock Estrada, jeszcze przed debiutem zdobyła status reprezentacji punkowej, zbuntowanej młodzieży. Pierwszy koncert punkowej supergrupy miał się odbyć na I Festiwalu Piosenki Prawdziwej, zorganizowanym przez „Solidarność” w hali Olivia w Gdańsku w sierpniu 1981 roku. Impreza była reakcją związku na odwołanie przez władze Międzynarodowego Festiwalu Interwizji w Sopocie; Brygada Kryzys została tam zaproszona jako ulubieńcy najmłodszego pokolenia, choć nigdzie jeszcze nie występowała, a od ogłoszenia jej powstania minął zaledwie miesiąc. Według wspomnień Lipińskiego krótki koncert został pomyślany jako muzyczny happening:

Ponieważ mogliśmy zagrać tylko jedną czy dwie piosenki, wybraliśmy „Wojnę”. Chcieliśmy zrobić wrażenie. Nasz występ miał rozpoczynać się w kompletnych ciemnościach. Po chwili punktowy reflektor oświetlać miał kobietę, jedną ręką trzymającą kałasza, a w drugiej – małe dziecko. Jednocześnie miała zawyc syrena alarmowa, taki czerwony, strażacki buczonek na korbkę. I wtedy zaczęlibyśmy grać i śpiewać w zapalonych zniecka pełnych światłach: „Wojna! Maszerują niewolnicy!”⁷⁹⁴.

Parateatralna koncepcja nie przypadła do gustu organizatorom imprezy, którymi byli nie sami związkowcy, lecz zatrudnieni przez nich profesjonaliści, których młodzi muzycy znali już z innych wydarzeń. Kontrowersyjny pomysł stał się przyczyną kłótni, w której za słowami poszły

793 Łukasz Ronduda, Michał Woliński, *Precz z alfonsami sztuki*, „Piktogram” 4/2006, podaję za: http://www.piktogram.pl/alfonsy_eng.html, dostęp 15.06.2014.

794 Tomasz Lipiński, *Prywatna historia...*

czyny – w efekcie Brygada Kryzys została usunięta z programu. „Taka to była prawda i taki festiwal” – zżymał się „Frantz”⁷⁹⁵.

Incydent ten nie przeszkodził w dynamicznej karierze zespołu afiliowanego przy Stowarzyszeniu Polskich Artystów Muzyków. We wrześniu 1981 roku Brygada zagrała debiutancki koncert w Remoncie, poprzedzana przez Republikę. W listopadzie odbyła dwutygodniową trasę koncertową wraz z wrocławskim Stalowym Bagażem i brytyjskim TV21, zakończoną w Sali Kongresowej. Organizatorem trasy była Rock Estrada. W tym samym miesiącu grupa pojechała na Dni Młodej Polskiej Subkultury do Belgradu, dzięki współpracy polskich i jugosłowiańskich organizacji studenckich. Na następny rok planowano trasę koncertową po Holandii i kolejne wyjazdy do Belgradu w celu nagrania płyty dla Jugotonu. I tak, jak swój sukces Brygada Kryzys zawdzięczała w znakomitej mierze Rock Estradzie, tak koniec zespołu wynikał z zerwania kontraktu z agencją w lutym 1981 roku; muzycy odmówili grania lojalistycznych koncertów pod skróconą nazwą Brygada K. w stanie wojennym. Zdołali jeszcze zarejestrować materiał na płytę Brygada Kryzys wydaną przez Tonpress i wystąpić we wrześniu 1982 roku w macierzystym Remoncie, ale były to ostatnie koncerty przed rozpadem grupy. Lipiński i Brylewski stworzyli później nowy zespół Aurora, na podstawie którego – po odejściu „Frantza” – powstał Izrael. W 1983 roku Lipiński reaktywował Tilt, w bardziej pop-rockowej stylistyce, którą utrzymywał również w grupie Fotoness z drugiej połowy lat osiemdziesiątych i w trzecim składzie Tiltu, mimo protestów fanów dystansując się od etykiety punkowca, jaka do niego przylgnęła⁷⁹⁶.

Z tej perspektywy punk był w karierze muzyka zaledwie epizodem. Lipiński był starszy od większości swoich punkowych kolegów – w 1981 roku miał już dwadzieścia sześć lat – jego wyjściowym kontekstem była współczesna sztuka performatywna, a wsparcia dostarczały mu państwowe firmy i instytucje: Rock Estrada, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Socjalistyczne Zrzeszenie Studentów Polskich, Tonpress. Atmosferę roku 1981 Lipiński wspominał jako czas zabawy i nadziei:

W naszym życiu nie było martyrologii. Bawiliśmy się świetnie, mieliśmy wspaniałych, barwnych i szalonych przyjaciół, piękne i nie mniej szalone przyjaciółki. Bardzo chcieliśmy, żeby solidarnościowe marzenie stało się rzeczywistością na dłużej, ale gdy mama zapytała mnie pewnego dnia, czy się zapisać do Solidarności, odparłem: „Przez cały ten czas nie zapisaliśmy się do partii ani nigdzie więc dlaczego miałabyś teraz...?” Sprzyjaliśmy rewolcie, lecz wiedzieliśmy, że chodzi o zmianę jednego systemu na inny. A my chcieliśmy żyć poza jakimkolwiek systemem. Nie zamierzaliśmy obalać Babilonu. Dla nas Babilon już upadł. Nazywaliśmy to Anarchią⁷⁹⁷.

⁷⁹⁵ Tomasz Lipiński, tamże.

⁷⁹⁶ Tomasz Lipiński, *Spojrzenie w lustro*, rozm. przepr. Paweł Sito, „Magazyn Muzyczny” 10 [344]/1987, s. 4.

⁷⁹⁷ Tomasz Lipiński, *Prywatna historia...*

Jednak symbolami tej „Anarchii” mogłyby być ampułki LSD i czerwona Alfa Romeo 1300 GT Junior, którą muzycy Brygady Kryzys ścigali się po stołecznych ulicach w ostatnich dniach przed wprowadzeniem stanu wojennego. Półsportowy samochód był prezentem, jaki Robert Brylewski dostał od swojej matki we Włoszech. Kontestacja Lipińskiego miała wymiar przede wszystkim estetyczny, wynikała bardziej z pewnego rodzaju wrażliwości czy gustu niż przekonań politycznych czy postawy etycznej.

Punk jako wspólnota emocjonalna

Inaczej rzecz się miała w przypadku pierwszych punkowych grup na prowincji, gdzie ani sam punk, ani tendencje sztuki współczesnej w zasadzie nie były znane. Na przykład tylko w dawnym województwie śląskim w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych powstały cztery grupy: w 1980 roku w Ślęsku – Zero, w 1981 w Miastku – WC, w 1982 w Ślęsku – Karcer, w 1984 w Ustce – Parafraza. Tak wczesna jak na prowincjonalne miasteczka aktywność punkowa na Pomorzu Środkowym wynikała po części z bliskości Trójmiasta, w którym młodzież ze Ślęska i okolic nierzadko studiowała lub pracowała (według mojej wiedzy w nieco dalszym Koszalinie przez całą dekadę żadnych punkowych zespołów nie było). Wraz z rosnącą popularnością punku w Polsce pomorskie zespoły – przede wszystkim Karcer i WC – stały się rozpoznawalne, zyskały renomę u punkowej publiczności. W 1985 roku Karcer wystąpił na małej scenie Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie i zapisał się w pamięci publiczności happeningiem *Piknik Waltera*: muzycy zagrali koncert nago, tylko w skarpetkach, co było dowcipem wymierzonym w politykę organizacyjną twórcy imprezy Waltera Chelstowskiego. W tym samym roku Karcer zagrał też na warszawskim Róbrege, a w następnym – ponownie w Jarocinie (tym razem już na dużej scenie) i na Róbrege.

W wywiadzie z jesieni 1986 roku w numerze siódmym punkowego zina „QQRYQ” „Ferment”, czyli Krzysztof Żeromski, lider Karceru, na pytanie o plany na przyszłość odpowiedział: „Grać, nagrywać /u siebie/, jeść, pić, śmiać się, kochać i poznać tyle ile zdążymy”⁷⁹⁸. Z graniem i nagrywaniem Karcer nie miał wówczas problemu – w tym samym wywiadzie Żeromski chwalił się, że jako pracownik Miejskiego Ośrodka Kultury mógł ze swoim zespołem korzystać z profesjonalnego sprzętu i studia. Dostęp do infrastruktury był w przypadku Karceru lepszy niż wielu innych punkowych grup na prowincji. Jako wykonawca z już czteroletnim stażem „Ferment” nie stronił od wypowiedzi krytycznych – na przykład o festiwalu w Jarocinie: „Jarocin to spęd była w jedno miejsce, żeby można było łatwiej kontrolować poczynania nastolatków i odwrócić

⁷⁹⁸ „Ferment” [Krzysztof Żeromski], *Karcer*, „QQRYQ” 7/1986, brak paginacji.

ich uwagę od biegnącej obok nich historii”⁷⁹⁹. Niemniej w jego słowach dominował ton afirmacji swobodnej ekspresji i „pozytywnego” spędzania czasu:

Q: Jakie jest wasze zdanie o polskich punkach?

F: Fajne chłopaki – oczywiście nie mam na myśli wachaczy klejów, zwolenników wynalazków i innych gitpunkowców z nożem w kieszeni.

Q: Co powiecie o swoim grodzie rodzinnym?

F: Słupsk to bardzo ładne miasto. W 1310 otrzymało prawa miejskie. Każko Słupski miał dziedziczyć po Kazimierzu Wielkim, ale jak wiemy tron objął król węgierski Ludwik Andegaweński. W Słupsku jest ulica gen. Paszkowa, jak się okazało nie jest to żaden żołdat rosyjskiej armii, a dowódca hitlerowskiej brygady pancерnej. Punk-movement słupski – są bardzo młodzi. Złych starszych wielu się wykruszyło. Jest nas w Słupsku nawet sporo jak na stutysięczne grodzisko. Tak w ogóle jest tu dość nudno. Wcale nie bijemy się z metalsami, przeciwnie – żyjemy wspólnie dość wesoło, bo nikt nie wchodzi sobie w drogę i jest bardzo przyjemnie.

Punki to „fajne chłopaki”, Słupsk to „bardzo ładne miasto”, choć „tak w ogóle” jest w nim „dość nudno”, z „metalsami” żyje się „dość wesoło, bo nikt nie wchodzi sobie w drogę i jest bardzo przyjemnie”. Taka dominacja pozytywnie waloryzowanych elementów w wypowiedzi z pewnością nie przystawała do stereotypowego wyobrażenia o punku, z przekonaniem o braku przyszłości i nihilistyczną postawą, wyrażaną chociażby w powiedzeniu „wszystko jest gównem oprócz moczu”. Również mało punkowe mogłoby się wydawać opowiadanie o historii swojej „małej ojczyzny”. Zresztą wczesny wokalista Karceru Dariusz „Czarny” Lewandowski został później skinheadem, członkiem grupy Feniks, jego brat zaś grał w skinowskiej grupie Baranki Boże. „Żadnego konfliktu nie było, to przyszło później” – odpowiedział „Czarny” w wywiadzie w piśmie „Nie Jesteś Jednym Z Nas” z 2009 roku na pytanie o stosunki między punkami a skinami w latach osiemdziesiątych⁸⁰⁰. Lewandowski podkreślał, że był punkiem, nim ten apolityczny z początku ruch został (z inspiracji Jerzego Owsiaka) zawłaszczony przez „lewaków”, którzy nawołują do nienawiści i są „gorsi od nazi”⁸⁰¹. Sami skinheadzi mieli być, według pierwszego wokalisty Karceru, początkowo apolityczni, zainteresowani tylko muzyką i stylem bycia, a więc podobnie jak na początku punkowcy. Ludyczny wydźwięk słów „Fermenta” jest nie mniej wyraźny co w wypowiedzi Lipińskiego. Różnica polega na tym, że lider Tiltu swoją wizję umieszczał w kontekście wielkomiejskiego stylu życia i najnowszych trendów w sztuce, podczas gdy dla słupszczanina ważne były przyjazne stosunki w jego rodzinnym mieście i korzystanie z życia bez nadzoru i ograniczeń ze strony innych osób.

⁷⁹⁹ Tamże.

⁸⁰⁰ Dariusz Lewandowski, „Nie Jesteś Jednym Z Nas” 13/2009, podaję za: <http://stilon-c60.blogspot.com/2010/07/karcer-dzis-i-ty-nie-roznisz-sie-od.html>, dostęp: 24.05.2013.

⁸⁰¹ Tamże.

Pokojowe współistnienie punków, metali i skinheadów w Słupsku współtworzyło nowoczesny „trybalizm jako mgławicę małych bytów lokalnych” wedle określenia Michela Maffesolego⁸⁰². W mgławicowości konfiguracji społecznych autor *Czasu plemion* upatrywał argumentu zaprzeczającego popularnej tezie o postępującej indywidualizacji społeczeństwa końca XX wieku. Wskazywał, że sposób bycia osoby polega na pozostawaniu w relacjach z innymi, uczestnictwie w świecie wspólnej wyobraźni, podzielaniu tych samych mitów i symboli. Na tej podstawie tworzą się zbiorowe emocje, których wyrażanie nie wymaga przyjmowania silnych tożsamości, dlatego mogą one pozostawać niedostrzegane przez pryzmat deklaracji. Maffesoli rozróżniał okresy w historii, w których dominowała chłodna, abstrakcyjna racjonalność, i okresy „empatyczne”, związane uczuciami, gustami, upodobaniami. W pierwszych dominowała zasada indywiduacji, drugimi rządziło nieodróżnicowanie, nazywane przez badacza neotrybalizmem i związane z teatralizacją egzystencji⁸⁰³. Uważam, że trzy ostatnie dekady XX wieku w Polsce stanowiły czas takiego właśnie neotrybalizmu, szczególnie w przypadku środowisk młodzieżowych, dla których stwarzanie i manifestowanie własnego stylu było jednym z filarów więzi grupowych. W kategoriach Maffesolego oznaczałoby to zastępowanie „zracjonalizowanego społeczeństwa przez życie społeczne o dominancie empatycznej”⁸⁰⁴. Jak zauważał Juliusz Tyszka, idea braterstwa, wcielana w życie (z większym bądź mniejszym stopniem powodzenia) w kulturze alternatywnej, dalece wykraczała poza „racjonalną ideę społecznego porozumienia”⁸⁰⁵.

Dla samoorganizacji alternatywnych społeczności w latach osiemdziesiątych kluczowe znaczenie miały emocje, nastrój, atmosfera – to one łączyły młodych ludzi, którzy zdecydowanie odrzucali zinstytucjonalizowane, formalne układy funkcji i zależności. Nadawało to grupom i ruchom rys pozornie paradoksalny: jednocześnie trwały i niestabilny. Trwałość wynikała z intensywności i uwewnętrznienia sentymentów i wyobrażeń, niestabilność – z braku regularnej struktury. Innymi słowy, ponowne odkrycie znaczenia uczuć i wyobraźni dla kształtu przestrzeni społecznej w kulturze alternatywnej zostało okupione zanikiem stabilnych, racjonalnych form i wynikającą stąd anomią. Wydaje mi się, że tym, co łączyło różne grupy i ruchy alternatywne, był wspólny im *klimat estetyczny* – kolejne określenie zaproponowane przez Maffesolego w 1988 roku do opisu współczesnej rzeczywistości, do pewnego stopnia pokrewne pojęciom światopoglądu lub noetyki (socjolog pisał o teologicznym *klimacie* średniowiecza i postępowym *klimacie* XIX wieku), lecz bardziej niż one akcentujące komponent emocjonalny⁸⁰⁶. Tworząc własne kategorie, pisząc w nieścisłym, metaforycznym stylu, Maffesoli próbował przekroczyć „burżuazyjną” dychotomię

802 Michel Maffesoli, dz. cyt., s. 32.

803 Tamże, s. 34.

804 Tamże, s. 35.

805 Juliusz Tyszka, dz. cyt., s. 109.

806 Michel Maffesoli, dz. cyt., s. 38.

podmiotu i przedmiotu, a także szereg pochodnych przeciwstawień: duszy i ciała, wyobraźni i gospodarki, ideologii i produkcji, które w jego opinii były redukcjonistyczne wobec złożoności współczesnego życia społecznego⁸⁰⁷. Uczucia i wrażliwości są w tej perspektywie fenomenami interpersonalnymi, społecznymi, nie zaś – jednostkowymi.

Na bazie określonego klimatu powstają wspólnoty emocjonalne, otwarte i chwiejne, niemniej trwale za sprawą wewnętrznego, grupowego konformizmu. Wspólnota tego typu łączy swoich uczestników w „byciu razem”, w zwykłych codziennych kontaktach oraz ma uwspólnione terytorium, choćby symboliczne⁸⁰⁸. Na tej podstawie powstaje swoista etyka wspólnoty, związana nie z abstrakcyjnymi porządkami aksjologicznymi, lecz – z empatią i bliskością. Maffesoli odnajdywał tego rodzaju wspólnotową etykę w ideale solidaryzmu społecznego narodników i anarchistów, na przykład Bakunina i Hercena, a polski czytelnik mógłby wskazać również prace Abramowskiego. Wspólnotowa etyka jest zogniskowana na teraźniejszości relacji między ludźmi, a podtrzymują i odnawiają ją zbiorowe rytuały – inaczej niż racjonalistyczne formy stowarzyszeniowe, które są wychylone w przyszłość jako projekt do realizacji. Chodzi nie o ogólne zasady moralne, lecz o konkretne doświadczenie etyczne, zarazem doświadczenie czynnego uczestnictwa na mocy wrażliwości, a nie – kontraktu. Model procesu kształtowania się więzi społecznych w *Czasie plemion* wyglądałby następująco: od symboli, mitów, wyobrażeń, emocji do łączącego je *klimatu estetycznego*, dalej do otwartej, lecz trwałej wspólnoty emocjonalnej, kształtującej swoje własne, osadzone w doświadczeniu zbiorowym etykę i etos, które z kolei oddziałują zwrotnie na *klimat*. Maffesoli ujmował to lakonicznie: „wspólna wrażliwość wynikająca z formy estetycznej buduje związki etyczny”⁸⁰⁹. Trzecim, obok wspólnej wrażliwości i więzi zbiorowej, elementem spajającym był zwyczaj, rozumiany jako „ogół wspólnych praktyk, pozwalający całości społecznej rozpoznawać samą siebie – była to przeciwstawna władzy ekonomiczno-politycznej „moc” społeczna, czerpana z nieredukowalnej do intelektualnych konstruktów woli życia⁸¹⁰. Tytułowymi zaś plemionami były wspólnoty emocjonalne, znajdujące się w środku tego procesu: stwarzane w szczególnym *klimacie estetycznym*, stwarzające szczególną etykę, złączone emocjami, wyobrażeniami, marzeniami. Maffesoli nazywał je sieciami przyjaźni, podkreślając, że więź przyjaźni ma charakter autoteliczny – nie jest podporządkowana żadnym celom poza samą sobą⁸¹¹.

Nowoczesne plemiona miały się grupować w całe masy społeczne, pozbawione tożsamości, płynne i dynamiczne. Maffesoli twierdził, że koniec XX wieku jest czasem ponownego

807 Tamże, s. 33, 39.

808 Tamże, s. 42.

809 Tamże, s. 46.

810 Tamże, s. 49.

811 Tamże, s. 54.

zaczarowania świata, powrotu mitów w miejsce linearnej historii. Masy miały w nim zająć miejsce struktury klasowej, a role społeczne – przeważać nad przypisanymi jednostkom funkcjami. Zorganizowane, nowoczesne, zracjonalizowane społeczeństwo przemysłowe miało zaś przekształcić się w rozproszone w ruchu mas i plemion uspołecznienie – na tym miała polegać zasadnicza przemiana w kulturze drugiej połowy XX stulecia⁸¹². Zrozumienie koncepcji Maffesolego ułatwić może zestawienie jej z refleksją Victora Turnera na temat struktury i *communitas*:

To tak jakby istniały dwa główne „modele” dla ludzkich relacji, przeciwstawne sobie i kolejno po sobie następujące. Pierwszy to społeczeństwo jako ustrukturyzowany, zróżnicowany i często hierarchiczny system pozycji polityczno-prawno-ekonomicznych z wieloma typami ewaluacji, dzielący ludzi podług kryterium „mniej” lub „więcej”. Drugi, pojawiający się w okresie liminalnym, jest modelem społeczeństwa pozbawionego struktury lub ze strukturą szczątkową i ze stosunkowo niezróżnicowanym *comitatus*, wspólnotą, a nawet komunią równych jednostek, które wspólnie poddają się władzy starszyny rytualnej⁸¹³.

Jeśli natura struktury społecznej jest „rządzona normami, zinstytucjonalizowana, abstrakcyjna”, to natura *communitas* jako jej opozycji jest „spontaniczna, bezpośrednia, konkretna”, a obie są od siebie ściśle zależne⁸¹⁴. *Communitas* w życiu społecznym nasila się wtedy, gdy słabnie umocowana strukturalnie władza: w Polsce ten proces postępował co najmniej od drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Ale też wywołbrzymienie władzy – dajmy na to, brutalne pacyfikacje strajków – może spowodować szczególnie intensywne manifestacje *communitas*. Operujący liminalnymi symbolami niższości, równości, prostoty, cierpienia (lecz także głupoty i błazeństwa) ruch punkowy przyjmował atrybuty *communitas* (odpowiadającej wspólnocie emocjonalnej Maffesolego), by skorzystać z mocy, jakie słabi mają nad silnymi w fazie przejścia – analogicznie do hipisów i bitników, którymi fascynował się Turner:

Bojkotują oni porządek społeczny z jego statusowymi więzami i świadomie opatrują się stygmatem ludzi z nizin społecznych, którzy ubierają się jak „żebracy” czy „włóczędzy”, o zmiennych obyczajach, „ludowych” gustach muzycznych, podejmujący prace zarobkowe na stanowiskach pomocniczych, podrzędnych, a nie profesjonalnych. Podkreślają raczej relacje między ludźmi, stosunki między osobami niż powinności społeczne, a seksualność traktują bardziej jako wielopostaciowe narzędzie bezpośredniej *communitas* niż jako podstawę trwałej ustrukturyzowanej więzi społecznej⁸¹⁵.

Kultura alternatywna stanowiła pod tym względem „instytucjonalizację liminalności”, to znaczy trwałym włączeniem cech, które w kulturach plemiennych wiązało się z przejściowością⁸¹⁶. Postacie liminalne, „ludzie progu” dysponują szczególną mocą dlatego, że jako wykluczeni

812 Tamże, s. 27-28.

813 Victor Turner, *Proces rytualny*, przeł. Ewa Dżurak, PIW, Warszawa 2010, s.117.

814 Tamże, s. 139.

815 Tamże, s. 129.

816 Tamże, s. 125.

pozostają poza klasyfikacjami, są więc nieczyści i groźni dla struktury (stąd często sakralizowani)⁸¹⁷. Uczestnicy kultury alternatywnej, odgrywający rolę nosicieli liminalności mogli reprezentować podzielane przez społeczeństwo czy nawet całą ludzkość fundamentalne wartości, przeciwstawiając je zbiurokratyzowanej i zmilitaryzowanej oficjalności władzy – do czasu, nim zostali przez społeczeństwo włączeni do systemu klasyfikacji, poddani kontroli lub zinterpretowani jako zagrożenie.

Punk jako etos

Pierwsza punkowa fala w Polsce, w latach 1978-1982, była w tej perspektywie efektem pewnego ogólniejszego nastroju schyłkowości i zagubienia, związanych z tąpnięciem gospodarki po kilku latach *prosperity*, jak również społecznej mobilizacji (w Komitecie Obrony Robotników, Studenckich Komitetach Solidarności, a przede wszystkim NSZZ „Solidarność”) i związanych z nią nadziei. *Klimat emocjonalny*, kształtowany przez te uczucia, szybko znalazł wyraz w szybkiej, hałaśliwej, surowej muzyce punk, rozbujanym brzmieniu reggae z towarzyszącym mu millenarystycznym przesłaniem, neodadaistycznych żartach i prowokacjach Łodzi Kaliskiej, jaskrawych barwach groteskowych obrazów nowej ekspresji, surrealistycznych tekstach i happeningach Ruchu Nowej Kultury. Grupy artystyczne i zespoły muzyczne stanowiły załączki wspólnot emocjonalnych: warszawskiej „załogi” punkowej zgromadzonej wokół Tiltu, Kryzysu, Deutera i TZN Xenny, współtworzonej przez „kaliszan” Kultury Zrzuty, happeningowego ruchu Pomarańczowej Alternatywy wyrosłego z RNK i tak dalej. W tej wczesnej fazie granice stylistyczne i przynależnościowe były płynne. Wielu punków stykało się wcześniej z ruchem hipisowskim przez starsze rodzeństwo, kolegów i koleżanki lub po prostu było wcześniej hipisami. „W świat tej muzy wprowadził mnie Zbyszek Piątek. Miał starszego brata, który był hipisem” – opowiadał „Muniek” Staszczuk z T.Love Alternative o swoim odkrywaniu muzyki rockowej⁸¹⁸. Początkowo różnica między punkami a hipisami nie była tak zideologizowana jak w latach osiemdziesiątych. Wraz z rozszerzaniem się małych kręgów, poznawaniem i integracją z innymi,

817 Por. rozważania Mary Douglas na temat nieczystości: „Jeśli z naszego pojęcia brudu wyabstrahujemy patologiczność i higienę, zostajemy ze starą definicją brudu jako czegoś na nie swoim miejscu. To bardzo sugestywne podejście. Implikuje ono dwa warunki: zbiór uporządkowanych relacji i naruszenie tego porządku. Brud zatem nie bywa nigdy unikalnym, wyizolowanym zjawiskiem. Tam gdzie jest brud, jest też system. Brud to produkt uboczny systematycznego porządkowania i klasyfikacji rzeczy, o tyle, o ile porządkowanie wymaga odrzucania nieprzystających elementów. Ida brudu przenosi nas wprost w sferę symboli i wskazuje na powiązanie z systemami czystości, których symboliczny charakter jest jeszcze bardziej oczywisty”. I dalej: „W skrócie – nasze zachowania związane z nieczystością wyrażają reakcję odrzucenia wszystkich przedmiotów lub myśli mogących zakłócić lub naruszyć klasyfikacje, do których jesteśmy przywiązani” (Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, PIW, Warszawa 2007, s. 77).

818 Zygmunt Staszczuk, dz. cyt., s. 30.

oddolnie zawiązywanymi grupami, zaczęły wyłaniać się większe środowiska punków, rastamanów, nowych dzikich, nowofalowców. Właśnie wobec nich odpowiednie wydaje mi się pojęcie wspólnoty emocjonalnej, metaforycznego nowego plemienia. Wewnątrz tych wspólnot istniały różne specyfiki lokalne, jak na przykład artystyczne konteksty występów „tiltersów” albo dobrosąsiedzkie stosunki pierwszych śląskich punków z metalami i skinheadami. Mimo tych i innych odmienności Tilt i Karcer funkcjonowały w ramach jednej, punkowej *communitas*, dzieliły wspólną wrażliwość i to samo – ludyczne, twórcze i buntownicze – nastawienie wobec świata, choć różne były jego realizacje.

Wbrew temu, co nieraz sądzi się współcześnie i co prowadzi do rozmaitych nieporozumień⁸¹⁹, punk w Polsce nie był zjawiskiem *stricte* politycznym, nie był wyrazem jednolitego światopoglądu ani ideologii. Szczególnie częste przypisywanie punkowi z lat osiemdziesiątych przekonań lewicowych stanowi błąd prezentyzmu. Wprawdzie piosenki wielu zespołów zawierały elementy typowo lewicowe, ale nie to było wyróżnikiem punkowego plemienia ani jego podstawą. Anarchizm punkowych grup był częściej żartem, prowokacją lub symbolem przywiązania do ogólnie rozumianej „wolności” niż faktycznie żywionym i przemyślanym wyborem ideowym (podobnie żartem, prowokacją lub wyrazem swobody bywały swastyki i inne znaki nazistowskie). Jednym z nielicznych wyjątków był Dezerter, którego piosenki przywoływał w swoich wspomnieniach Tymoteusz Onyszkiewicz jako muzyczne tło manifestacji anarchistów z końca lat osiemdziesiątych⁸²⁰.

Właśnie w tym czasie nastąpiło silne związanie ruchu punkowego z radykalnie lewicowymi i anarchistycznymi przekonaniami. Towarzyszyła temu moda na nowe gatunki muzyczne: hard core, crust punk, grind core i anarchopunk, a także idee głębokiej ekologii, straight edge, DIY. Wtedy to w piosenkach punkowych grup na szerszą skalę zaczęły być poruszane tematy emancypacji kobiet, praw zwierząt, ochrony środowiska, tolerancji wobec mniejszości społecznych i kulturowych, zagrożeń związanych z narkotykami; wtedy też formę konfrontacji fizycznej przybrał konflikt z faszyzującymi, nacjonalistycznymi skinheadami i stadionowymi chuliganami.

819 Por. Marta Karaś, Przemysław Witkowski, *Farsa byłych kontestatorów*, „Przekrój” 39/2012, s. 40-41. Autorzy artykułu wypominali twórcom i animatorom polskiego punku i nowej fali – Krzysztofowi Skibie, Kazimierzowi Staszewskiemu, Pawłowi Kukizowi, „Korze” i Jerzemu Owsiakowi – konformizm, flirt z obecną władzą, udział w promowaniu bezmyślnej konsumpcji. Z pewnością organizowany przez Owsiaka Przystanek Woodstock nie jest zarzewiem buntu, tak jak „Kora” nie jest aktywistką walczącą o legalizację marihuany, a „Kazik” nie nawołuje do zniesienia własności prywatnej. Jednak spośród wymienionych tylko Skiba przeszedł wyraźną ewolucję od anarchistycznego bojówkarza do showmana i liberalnego satyryka; zresztą miało to miejsce około dwudziestu lat temu. W latach osiemdziesiątych „Kora” była jedną z topowych polskich piosenek, Owsiak – dziennikarzem oficjalnej Rozgłośni Harcerskiej, Staszewski i Kukiz – antykomunistycznymi piewcami indywidualnej wolności, a nie radykalnie lewicowymi społecznikami. Zmiana ich przekonań nie była tak wielka, jak mogłoby się wydawać w wyniku pracy późniejszych ram odbiorczych, identyfikujących punk wśród ruchów lewicowo-anarchistycznych.

820 Tymoteusz Onyszkiewicz, dz. cyt., s. 39.

Nie znaczy to, że punk w połowie lat osiemdziesiątych nie był społecznie i politycznie zaangażowany – był, tyle że zaangażowanie to dotyczyło innych sfer rzeczywistości. Słowa i brzmienie piosenek Karceru takich jak *Młodość walcząca*, *Wschód jest pełen słońca*, *Szeregowiec*, *Życie za hymn* czy *Rewolucyjny walczyk* wyrażały bunt młodych ludzi przeciwko hipokryzji i niesprawiedliwości zastanego świata: fałszowi państwowej propagandy, przemocy i opresji w wojsku, złudności rewolucyjnych obietnic i panowaniu autorytarnych instytucji⁸²¹. Ton moralnego oburzenia w punku lat osiemdziesiątych był ważny, ale nie przeradzał się w podzielane przez całą wspólnotę poglądy – utrzymywał się w emocjach, ogólnych wartościach, ideałach. Podejmowane

w punkowych utworach tematy i zagadnienia częściej były trywializowane i konwencjonalizowane, niż krytycznie analizowane. Utyskiwał na ten stan rzeczy „Pietia”, czyli Piotr Wierzbicki, redaktor i wydawca „QQRYYQ” w cytowanym już numerze tego pisma:

Na przykład sprawa pacyfizmu w punk rocku. Oczywiście, że walka o pokój jest cholernie ważna, ale to co często słyszę w tekstach naszych kapel to nie żadna walka, tylko sztampa i kicz. Zaczęło się od tego, że jedna kapela zaśpiewała kawałek pt. „Atomowa śmierć”, a potem nagle tak się porobiło, że wszystkie kapele grają anty-wojenne kawałki, przeważnie z tekstami typu: „leci rakietka/ zgwałcona kobieta/ przeklęta planeta”. Jest to tym bardziej załamujące, że większość zespołów lubuje się w ukazywaniu skutków wojny – trupów, krwi i ludzkich szczątków bez sięgania do przyczyn tego stanu rzeczy⁸²².

„Sztampa i kicz” punkowych tekstów – choć akurat nie w przypadku Karceru, którego twórczość wydawca „QQRYYQ” doceniał – były dla „Pietii” zaprzeczeniem tego, czego od punku oczekiwał: podtrzymywania „kontaktu z życiem”, konstrukcji zamiast destrukcji, budowania „własnej niezależnej kultury, w której wszyscy jesteśmy twórcami i odbiorcami”.

Jednak główne zagrożenie dla rozwoju „sceny” punk stanowiło, zdaniem „Pietii”, nie utrwalanie banalnych, schematycznych wizji świata, lecz

stado bandytów w skórach, ludzie, którzy zaczynają bezsensowne bójki, dzień w dzień zalewają mordę, ćpają klej, wszystko co mają w głowie to kilka sloganów typu „no future” i „fuck the system”, cała ich wiedza o punk rocku kończy się na EXPLOITED, a jedyną reakcją jest bezmyślna przemoc wynikająca z bezradności i typowo faszystowskiego zdobywania szacunku przez terror⁸²³.

Dalej „Pietia” stawiał pytanie, co właściwie znaczy być punkiem, i proponował własną odpowiedź, wymieniając trzy wymiary. Po pierwsze, podkreślał dążenie do samodzielności i niezależności: „to iść swoją własną drogą, nie oglądać się na innych, dążyć do maksymalnej wolności”⁸²⁴. Po drugie, akcentował potrzebę wspierania się nawzajem w tych nonkonformistycznych dążeniach: „wraz z innymi tworzyć wspólnotę, do której każdy wniesie coś

821 Por. Wojciech Siwak, dz. cyt., s. 48.

822 „Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Punk is dead ???*, „QQRYYQ” 7/1986, brak paginacji.

823 Tamże.

824 Tamże.

swojego”. Po trzecie, uznawał tożsamość punkową za wtórną wobec faktu, że „człowiek jest przede wszystkim człowiekiem”, co oznacza, że do punku należy podchodzić z dystansem, „bo inaczej punk wychodzi na jakąś pieprzoną organizację, albo inne gówno”⁸²⁵.

Krytykę stosunków panujących w środowisku punkowym oraz poszukiwanie pozytywnych wartości i idei, na których można by oprzeć punkową samoidentyfikację, Wierzbicki kontynuował w kolejnych numerach swojego zina. Na przykład w artykule *Alkoholizm, seksizm, debilizm...* w dziesiątym numerze „QQRQYQ” piętnował z jego punktu widzenia powszechne podczas jarocińskiego festiwalu praktyki „krojenia” i „oskubywania”, czyli po prostu okradania innych uczestników imprezy, z kradzieżami całych namiotów włącznie⁸²⁶. Krytycznie odniósł się do zwyczajowego nadużywania alkoholu („Chleje się wszystko, jak nie ma «żura», dobry i salicyl. Chleje się cały czas i ile wlezie”⁸²⁷) i waczenia kleju. Obszerną część tekstu autor przeznaczył na opis uprzedmiotawiającego traktowania przez punków kobiet. Potępiał też odrażający brud punków oraz panujące w środowisku marazm i roszczeniowość. Obraz wyłaniający się z tych negatywnych cech to, zdaniem Wierzbickiego, „już nie jest punk, to jest parodia punka stworzona przez mass media, młodzieżowa farsa, w której dziennikarze wyznaczają nam rolę błaznów”⁸²⁸. „Pietia” zdawał sobie sprawę z tego, jaki wpływ na kształt punku mają powielane przez środki masowego przekazu stereotypy – być może nawet przeceniał ich rolę. Podtrzymywał jednak opinię, że żadne wpływy zewnętrzne nie zdejmują z punków odpowiedzialności za formę proponowanej przez nich alternatywy. „Jak mamy stworzyć coś własnego i niezależnego skoro przejmujemy najgorsze cechy społeczeństwa?” – pytał, dając świadectwo temu, jak bardzo stworzenie czegoś „własnego i niezależnego” było dla niego istotne⁸²⁹.

Próbie odpowiedzi na pytanie o podstawy niezależności „Pietia” podjął w numerze dwunastym „QQRQYQ” z 1988 roku, pisząc:

[...] warto w tych egoistycznych, brutalnych społeczeństwach tworzyć enklawy, w których nie liczyłby się zysk, tylko wspólna kultura i przyjaźń (po prostu przyjaźń, a nie jakaś patetyczna, hippiesowska miłość). Tym właśnie jest (a raczej powinna być) dla mnie scena punkowa⁸³⁰.

Wniosek ten znalazł się w środku wywodu, w którym autor odcinał się od anarchizmu: „Tak się jakoś dziwnie porobiło, że zaczęto mnie uważać za wielkiego anarchistę, a tu jajeczko, bo ja wcale za anarchistę się nie uważam”⁸³¹. Choć idee anarchistyczne były zdaniem Wierzbickiego „piękne i kuszące”, to pomysły wdrażania ich w życie – kompletnie nierealne i śmieszne. „Czymże

825 Tamże.

826 „Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Alkoholizm, seksizm, debilizm...*, „QQRQYQ” 10/1987, s. 17.

827 Tamże, s. 17.

828 Tamże, s. 17.

829 Tamże, s. 17.

830 „Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Anarchia?*, „QQRQYQ” 12/1988, s. 3.

831 Tamże, s. 3.

byłby jednak świat bez marzycieli?” – stawiał pytanie redaktor „QQRYYQ”, by następnie w marzycielskim ideale przyjaźni i wspólnej kultury odnaleźć sens „sceny” punkowej⁸³². Stosunek do anarchizmu Wierzbickiego był zatem ambiwalentny: życzliwy, lecz ironiczny, ciepły, lecz zdystansowany. Nie była to jeszcze anarchistyczna doktryna, którą definiowano na scenie *DIY* w latach dziewięćdziesiątych, ale nie była to już estetyzowana „Anarchia” Lipińskiego, który w zinie był pomijany lub wyśmiewany jako pozer, konformista i idol nastolatków. Publicystyka „Pietii” z „QQRYYQ” w latach 1986-1988 dobrze oddaje moment, w którym punkowa wspólnota emocjonalna określała swoją etykę, budowała swój etos, lecz nie formalizowała ich w konkretnych opcjach politycznych, co zachodziło w następnych latach. Procesy te rzutowały na ogólny *klimat* wspólnoty, czego przykładem może być chociażby dystans fanów hard core’u do twórczości Tiltu.

Anarchiści i „Solidarność”

W tym samym czasie, gdy punkowa *communitas* manifestowała swoje postawy etyczne i polityczne w anarchizujących sloganach, zaczął rozwijać się w Polsce ruch anarchistyczny. Choć już w latach siedemdziesiątych zdarzało się, że artyści, muzycy i poeci sympatyzowali z ideami anarchistycznymi, nie przyjmowało to postaci konkretnych, systematycznych działań. Pierwsza *stricte* anarchistyczna grupa w powojennej Polsce wywodziła się nie ze środowisk artystyczno-inteligenckich, lecz raczej z młodzieży pochodzenia robotniczego z gdańskiej dzielnicy Osiek. Byli to bracia Janusz i Cezary Waluszkowie, którzy wydawali w bardzo małym nakładzie własne pismo „Nietoperz”, oraz Krzysztof Skiba, który występował w kabarecie Tapeta. Grupa ta od marca 1980 roku przygotowywała w miejscowym I Liceum Ogólnokształcącym gazetkę ścienną „Gilotyna”, rok później przekształconą w kolportowany nieoficjalnie periodyk, a także organizowała koncerty, spektakle i dyskusje. Cezary Waluszko, inaczej niż brat, był uczniem Liceum Zawodowego we Wrzeszczu, gdzie chodził również Wojciech „Jacob” Jankowski. Te osoby w 1983 roku założyły Ruch Społeczeństwa Alternatywnego⁸³³.

Jednak zanim do tego doszło, próbowały angażować się w ruch „Solidarności”, z którym nawiązali kontakt w grudniu 1981 roku. Ta jednak nie aprobowала otwartości łamów „Gilotyny” – w gazecie prezentowano różne poglądy, w tym prorządowe – i samodzielności licealistów. W broszurze *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego* z 1992 roku Janusz „Jany” Waluszko pisał:

⁸³² Tamże, s. 3.

⁸³³ Weześniej, w roku 1980 działała w Warszawie grupa Sigma, określająca się jako lewicowo-anarchistyczna, w 1983 zaś także w stolicy w Towarzystwie Kultury Świeckiej przy ulicy Smolnej 4 zbierało się kilkanaście osób o poglądach trockistowskich, maoistycznych i anarchistycznych, jednak obie te grupy nie miały większego oddziaływania.

Po własnej manifestacji 13 grudnia 1982 roku tzw. Region (NSZZ „Solidarność”) obciął nam pomoc za samodzielność, grając jednocześnie na zwłokę, gdy my zaczęliśmy się radykalizować i myśleć o stworzeniu własnej grupy, niezależnej od „Solidarności” (dotąd swe akcje firmowaliśmy nazwą „Solidarność Wybrzeże”). [...] „samoograniczająca się rewolucja” nas nie interesowała⁸³⁴.

Nieco dalej Waluszko stwierdzał, że „kształtowanie się RSA było procesem równoległym do odchodzenia od «Solidarności» Wałęsy w miarę jak ta odchodziła od swego programu z 1981 r.” i zmieniała postawę z bojowej na kompromisową⁸³⁵. Dla nastolatków masowe protesty i strajki „Solidarności” stanowiły przełomowe wydarzenie, wymuszające określenie swojej postawy w dorosłym życiu, związane z pierwszym zaangażowaniem lub zabawą w nie. Kazimierz Malinowski, współzałożyciel Lubelskiej Autonomicznej Grupy Anarchistów, wspominał:

Rok 1980 to było coś, co nie mogło przejść bokiem. Widziałem tę mobilizację, plakaty na ulicach, antagonizm i rodzącą się społeczną solidarność. Łaziłem do Regionu Środkowo-Wschodniego, do siedziby Regionu na ulicy Królewskiej, kupowałem sobie biuletyny... Ile miałem wtedy, ze trzynaście lat? Miałem całą kolekcję znaczków „Solidarności”. Moi nauczyciele w podstawiaaku je nosili, a potem, po 13 grudnia te znaczki zniknęły z ich kłap. A ja ciągle nosiłem (śmiech)⁸³⁶.

„Major” Waldemar Fydrych w roku 1980 był już od paru lat studentem – współzakładał Studencki Komitet Solidarności we Wrocławiu, należał do hipisowsko-artystycznej bohemy tego miasta. Wiadomość o wybuchu strajków w Trójmieście dotarła do niego, gdy był na zlocie hipisów w Częstochowie. Opis w książce Fydrycha i Bogdana Dobosza *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa* podróż „Majora” i znajomych z Częstochowy do Gdańska jest świetną egzemplifikacją tego, jak w środowisku hipisowskim funkcjonowały więzi społeczne, dlatego pozwolę sobie na obszerny cytat:

W sierpniowych doznaniach Majora ważną rolę pełniły trzy słowa: „Załoga”, „Haj”, „Montowanie”. Załoga lub ekipa było to słowo określające grupę. W wakacje i zresztą nie tylko, po kraju często kręciły się załogi. Nocowały w różnych miejscach. Haj, odlot (lub dzisiaj: faza) były stanami wyższymi, jakie osiągał mózg pod wpływem doznań załogi. Montowanie było określeniem związanym z tworzeniem (często na poczekaniu) takiej grupy. W trakcie dyskusji nad sprawami społecznymi, sensem życia i jakością różnych odlotów zaczęła się montować załoga. Główny proces owego montażu odbywał się w ruinach zamku Olsztyn pod Częstochową. Tam niejaki Łajza umówił się z Majorem na podróż do Gdańska. Był zainteresowany strajkami w tym mieście. Wszyscy byli zgodni, że pobyt w Gdańsku może być wielkim hajem, „odlotem”. Załoga wyjechała z Olsztyna k. Częstochowy pociągiem bez biletów. Udało się im dotrzeć na „gape” aż do Łodzi. Z Łodzi jechali kolejnym pociągiem i zostali wyrzuceni z wagonów pod Toruniem. Był to ostatni pociąg jadący w tym kierunku. Potem, kolejne pociągi były już odwołane⁸³⁷.

834 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 5.

835 Tamże, s. 17.

836 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

837 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 87.

Młodzi byli przekonani, że to rząd zablokował transport szynowy z powodu strajków; dopiero później dowiedzieli się, że przyczyną zawieszenia ruchu była katastrofa kolejowa. Do Gdańska dojechali po kilku dniach, częściowo autostopem, a częściowo pociągami. Powyższy opis pozwala zrekonstruować kilka ważnych aspektów społeczności hipisowskiej, którymi były bezpośrednie relacje oparte na założeniu wzajemnego zaufania, afirmacja niezapośredniczonej komunikacji i naocznej obecności, doświadczenia czynnego udziału w toczących się wydarzeniach, związane z tym ruchliwość, skłonność do wprowadzania się w odmienne stany świadomości oraz ignorowanie oficjalnego porządku. Hipisowska antystrukturalna wspólnota była w ciągłym ruchu, podróżowała tam, gdzie akurat działo się coś nadzwyczajnego i zagadkowego, a wykorzystywała w tym celu wszelkie nadarzające się środki transportu. Te główne rysy ruchu hipisowskiego wydają się przez Fydrycha jako postać liminalną uwewnętrznione i to na nich opierał swoje akcje i happeningi.

Wyrośłem z ruchu hippisowskiego, który był zresztą zacznem wielkiej późniejszej kontestacji. Nic dziwnego. Hippisi sposobem życia i bycia przełamywali wszelkie stereotypy. Nie tylko społeczne, ale także i te, które są w człowieku. Zawsze mnie to interesowało⁸³⁸

– mówił Fydrych w rozmowie z Krystyną Jagiełło w styczniu 1989 roku.

W czasie strajków 1980 roku „Major” spodziewał się społecznego rozszerzania antystruktury, o czym świadczył jego gest pokazania konduktorom solidarnościowych ulotek zamiast biletów, gdy wracał pociągiem z Trójmiasta do Wrocławia. Po powrocie znów zaangażował się w działalność opozycyjną, współtworząc wrocławskie Niezależne Zrzeszenie Studentów. Szybko jednak się okazało, że NZS był nastawiony na cele polityczne, a nie – obyczajowo-kulturalne, pod tym względem nie różnił się zatem zbyt od opozycji starszej generacji. W tych okolicznościach „Major” i jego przyjaciele z kręgów alternatywnych w październiku 1980 roku powołali do życia Ruch Nowej Kultury, za sprawą którego Wrocław stał się jedynym miastem w Polsce, w którym oprócz SZSP i NZS działała trzecia, odcinająca się od tamtych, organizacja studencka.

Udział w powszechnym, szybko rosnącym w siłę ruchu społecznym stanowił dla wielu młodych ludzi euforyczne doświadczenie, nawet jeśli faktycznie ograniczało się ono do pomocy w kolportażu ulotek, dyskusji w kawiarniach i mieszkaniach lub wpinania w odzież znaczków czy oporników. W tym kontekście ugodowe decyzje liderów związku nie mogły nie budzić zdziwienia i zawodu. Na przykład, odwołanie – co ważne: za pośrednictwem telewizji – strajku generalnego przez Lecha Wałęsę po rozmowie z Mieczysławem F. Rakowskim 30 marca 1981 roku wywołało w nastoletnim Malinowskim „osłupienie i rozczarowanie”⁸³⁹. Zdaniem mojego rozmówcy Wałęsa

838 Waldemar Fydrych, *Pomarańczowa Alternatywa i jej twórcy*, s. 168.

839 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

zużył wtedy swój olbrzymi autorytet społeczny i stracił zaufanie części swoich współpracowników z czasów Wolnych Związków Zawodowych – przede wszystkim Andrzeja Gwiazdy i Joanny Dudy-Gwiazdy. Ustępliwa postawa Wałęsy była postrzegana przez anarchizującą młodzież podejrzliwie, podobnie jak otaczający przywódcę „Solidarności” inteligenccy eksperci, których posądzano o manipulowanie robotnikami. Gdy zaczęły się pojawiać podejrzenia o współpracę Wałęsy z bezpieką, anarchiści nadali mu ksywę „Ponton”, kpiąc, że przyszły prezydent RP nie skakał przez płot, lecz został przezeń przerzucony pontonem na teren stoczni. Zrewoltowana młodzież oczekiwała od dorosłych liderów „Solidarności” wezwania do walki, a nie uspokajania nastrojów i pertraktacji z obozem rządzącym. Malinowski zapamiętał, jakie emocje towarzyszyły mu w czasie przygotowań do strajku generalnego w marcu 1981 roku:

A ja jako taki knyp dorastający z dopiero rzucającym się wąsikiem pod nosem już się cieszyłem, że butelki, że transportery opancerzone (śmiej), hej ho, będzie można życie ojczyźnie oddać. To są echa tego cholernego etosu powstańczego, tych wszystkich książek o powstaniu warszawskim. Pamiętam, jak po ogłoszeniu stanu wojennego następnej nocy latałem po dzielni ze słoikiem z białą farbą i z pędzelkiem, który zrobiłem sobie z gąbki na drucie – takie zrobiłem mazidło – i „Solidarność walczy”, „Polska walczy” sobie gryzmołem po płotach i ścianach. Pamiętam przerażenie mamy, gdy wieczorem przychodziło do mnie trzech kolegów, a ja: mam, idę na akcję. A ona: synuś! (śmiej). To było zajebiste. Teraz widzę w tym dużą dozę groteski, której wtedy nie mogłem zidentyfikować, bo byłem strasznie zadęty w tym swoim obowiązku wobec ojczyzny. Ale to jest właśnie bezcenne doświadczenie pokoleniowe. Stary czołg T-34, który w ramach terroryzowania ludności został wyprowadzony na ulice, utknął, bo mu się silnik popsuł (śmiej). Stał z boczku, z pięćset metrów od mojej chaty. Normalnie to był T-34! Jak na *Czterech pancernych!* Po cholere oni go uruchomili, jaką on miał operacyjną zdolność, to właśnie pokazał. No i taka grupka ze dwudziestu ludzi, ci czołgiści trochę wypizd, bo jeszcze pomoc techniczna nie dotarła, a ci ludzie: no i co wy, chłopaki, będziecie do nas strzelali? A oni: e tam, jakie strzelali, co za strzelali? (śmiej). Ale pamiętam też na placu Łokietka SKOT-a i ten już był sprawny, pamiętam patrole w polowych mundurach milicji i wojska z kałachami, to wyglądało dosyć groźnie⁸⁴⁰.

Manifest ogłaszający powstanie RSA w czerwcu 1983 roku miał nieco zmobilizować „Solidarność”, która przekazała grupie sześć tysięcy złotych na druk, lecz wkrótce okazało się, że planowanie wspólnych działań jest niemożliwe – związek nie odpowiadał na wysuwane przez RSA propozycje zablokowania oficjalnych pochodów pierwszomajowych i sprzeciwiał się demonstracjom przeciwko wyborom. Poparcie dla młodych radykałów wyrażały jedynie pojedyncze komisje zakładowe i odłamy związku⁸⁴¹. W tej sytuacji w 1984 roku RSA zainicjowało utworzenie Porozumienia Grup Niezależnych „Wolność”, do którego weszły także Gdański Ruch Oporu Młodzieży „Pokolenie”, Polska Młodzież Walcząca i Oficyna Wydawnicza „Kres”. Celem

⁸⁴⁰ Tamże.

⁸⁴¹ Na przykład komisja w zakładzie Unimor, Solidarność Walcząca, Opozycja '80, Solidarność Młodych Wywrotowców (na jej fundamencie powstała później gdańska Polska Partia Socjalistyczna – Rewolucja Demokratyczna), Solidarność Dym i Grupa Robocza KK „Solidarności”, której liderem był Gwiazda.

było uniezależnienie organizowania demonstracji i kolportażu od „Solidarności” i konsolidacja grup radykalnej młodzieży wobec „szykan ze strony kościelno-opozycyjnej”⁸⁴². W efekcie integracji środowisk młodzieżowych w PGN „Wolność” część aktywistów przyłączyła się do RSA, część powołała trójmiejską Solidarność Walczącą, a jeszcze inni współtworzyli ruch Wolność i Pokój – „transfery” między grupami i zmiany sztyldów nie przerywały współpracy, w latach 1984-1986 skoncentrowanej na kampanii przeciwko wojsku.

Niepowodzenia współpracy z „Solidarnością” „Jany” wskazywał w artykule *Garść chaotycznych uwag o wyjściu z sytuacji bez wyjścia*, opublikowanym w „Higienie”. Przeglądzie Archeologicznym *Metafizyki Społecznej*” z 1988 roku. W pierwszych słowach Waluszko wyjaśniał, że jako Polak i anarchista nie pisze dla wszystkich, lecz dla innych osób opowiadających się przeciwko państwu, a jego refleksje nie dotyczą całego świata, lecz właśnie Polski. Jej lokalna historyczna specyfika miała polegać na ciągłym konflikcie między ludźmi a władzą, ponieważ nawet jeśli władza była w danym momencie polska, to i tak orientowała się na Wschód lub na Zachód, nie zaś – na własne społeczeństwo. Z konfliktu między ludźmi a władzą (w którym pośrednikiem miały być inteligenckie elity) wynikały dalsze problemy: społeczeństwo jednoczyło się przeciwko władzy, korzystając ze wspólnego mianownika pewnych ogólnych wartości, które skrywały realnie istniejące różnice interesów wewnątrz społeczeństwa; te ostatnie, gdy prędzej czy później wychodziły na jaw, paraliżowały możliwość działania na zbyt uniwersalistycznie przyjętym fundamencie. Przykładem takiego procesu była w oczach „Janego” „Solidarność”,

gdzie wątki anarchosyndykalistyczne mieszały się z chrześcijańskim solidaryzmem społecznym, dążenie do obalenia władzy z ideą porozumienia czy współrzędzenia a reforma socjalizmu z walką o samorządność lub wolny rynek. Był to wynik totalności związku, który miał ambicje reprezentowania wszystkich naraz i każdego z osobna – i elit, i mas. Łączyła nas walka o wolność i demokrację, lecz różnie to rozumieliśmy – dla elit oznaczało to dogadanie się z Rosją i doganianie Zachodu, dla nas stworzenie Samorządnej Rzeczypospolitej, czegoś różnego od socjalizmu i kapitalizmu – syntezę ich zalet i przewyższenie wad⁸⁴³.

Niepowodzenie rozrywanej wewnętrzными konfliktami interesów „Solidarności” skłaniało Waluszkę do innego rozwiązania: zdecydowanego zerwania z „elitą (opozycją kościelno-inteligencką)” i samodzielnego określenia własnych celów oraz realizowania ich w taki sposób, by każdy chętny mógł przyłączyć się do ruchu, a nikt niezainteresowany nie musiał ponosić konsekwencji tych działań⁸⁴⁴. Nieufność wobec inteligencji i elit (czy po prostu inteligenckich elit) prowadziła autora do postulatu „permanentnej rewolucji na rzecz św. spokoju”, rozumianej jako

842 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 19.

843 Janusz Waluszko, *Garść chaotycznych uwag o wyjściu z sytuacji bez wyjścia*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988, brak paginacji.

844 Tamże.

codzienna walka o życie wolne od ingerencji podmiotów zewnętrznych, przede wszystkim państwa⁸⁴⁵.

Integracja i samokształcenie

W 1984 roku zrazeni do elit „Solidarności” członkowie RSA zaczęli określać się mianem anarchistów i przybliżać anarchistyczne idee, które na początku były im w ogóle nieznane. Na łamach „Homka”, nieregularnika RSA, słowo „anarchizm” pojawiło się dopiero w numerze 14/15 z 20 maja 1984 roku. Jankowski w opublikowanym tam eseju *By anarchista nie znaczyło diabeł...* deklarował zamiar odzyskania historycznego sensu pojęcia anarchizmu, w społecznych wyobrażeniach (podtrzymywanych przez środki masowego przekazu) sprowadzanego do rewolucyjnego ekstremizmu i bezprawia. Opierając się na greckim źródłosłowie terminu, „Jacob” wyjaśniał:

Anarchizm jest więc – w praktyce – dążeniem do niczym nie skrzepowanej wolności, w teorii – idealnym, bezpieczeństwa systemem społecznym opartym wyłącznie na naturalnej ludzkiej solidarności. Cele anarchizmu nie mieszczą się w kategoriach politycznych – polityka jest bowiem grą o władzę – anarchizm zaś dąży do obalenia władzy, do zniesienia własności jako wyłącznego, przynoszącego korzyści, prawa do korzystania z dóbr, do zniesienia samej idei państwa. I właśnie ta bezkompromisowa postawa wobec wszelkich form ucisku i – co za tym idzie – wobec *w s z y s t k i e g o*, co ucisk sankcjonuje i usprawiedliwia, czyni z anarchizmu ideę zwalczaną nie tylko przez państwo, ale i przez wszystkie ugrupowania polityczne⁸⁴⁶.

Jankowski dodawał, że współczesny anarchizm niewiele ma wspólnego z terroryzmem, który był metodą walki w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, stosowaną również przez Organizację Bojową PPS. Przekonywał, że myśl anarchistyczna zakłada przede wszystkim kształtowanie świadomości, ponieważ samo obalenie panującego porządku nie wystarczy, by stworzyć bezpieczeństwa system, oparty na dobrowolnych stowarzyszeniach i kooperatywach wolnych ludzi. Pierwszymi anarchistami w Polsce mieliby być między innymi arianie – taką klasyfikację uzasadniać miało ich pokojowe i antypaństwowe nastawienie. Przywołując nazwiska Pierre-Josepha Proudhona, Michaiła Bakunina, Piotra Kropotkina i Georges'a Sorela (a także Augustyna Wróblewskiego, Józefa Zielińskiego, Edwarda Abramowskiego i Jana Wacława Machajskiego), autor podkreślał antydogmatyzm anarchizmu, którego wspólnym mianownikiem miało być „umiłowanie Wolności, połączone z przekonaniem o z gruntu dobrej naturze

845 Tamże.

846 Jerzy Delimski [Wojciech Jankowski], *By anarchista nie znaczyło diabeł...*, „Homek” 14/15/1984, s. 1, rozstrzelenie autora.

Człowieka”⁸⁴⁷. Konkretną „neoanarchistyczną” odpowiedzią na problemy społeczeństw w państwach komunistycznych byłoby zastąpienie władzy aparatu partyjnego wolnymi związkami zawodowymi i samorządami robotniczymi w autonomicznych przedsiębiorstwach. Stąd anarchistom blisko było do w istocie „anarchosyndykalistycznego” programu *Samorządnej Rzeczypospolitej* i idei solidaryzmu społecznego Solidarności Walczącej, których „slogany typu 'precz z komuną', czy 'niech żyje niepodległość' nie powinny przysłać”⁸⁴⁸. Anarchizm w Polsce miał być wręcz koniecznością, ale założeniem RSA było nie narzucanie nikomu własnych przekonań ani nie wyzwalanie innych, lecz zabezpieczanie wolności wyboru – także wtedy, gdy wybór ten miałby prowadzić do utrzymania państwa.

W następnym numerze „Homka”, z 21 czerwca 1984 roku, „Jany” i „Jacob” opublikowali dwa kolejne artykuły na temat anarchizmu: *Anarchizm za komunizm* Jankowskiego i *Anarchizm a liberalizm* Waluszki, motywując ukazanie się tych tekstów nieporozumieniami narosłymi wskutek pomówień z kręgów kościelnych. W pierwszym z nich po stronie anarchizmu miały stać głównie robotnicze i ludowe pochodzenie teoretyków, idee uspołecznienia środków produkcji, zniesienia władzy, rewolucji moralnej, podczas gdy komuniści mieliby pochodzić raczej spoza ludu, optować za upaństwowieniem środków produkcji, dyktaturą klasową i walką klas. Z powodu fundamentalnych odmienności „anarchizm był zawsze największym niebezpieczeństwem” dla komunistów, na co przykłady stanowiły między innymi wykluczenie Bakunina z Międzynarodówki, denuncjacja machajczyków przez PPSD, pacyfikacja marynarzy Kronsztadu przez bolszewików i współczesna propaganda, strasząca anarchistyczną przemocą i chaosem⁸⁴⁹. Drugi artykuł ustanawiał różnicę między anarchizmem a liberalizmem w ich nastawieniu etycznym: anarchizm zakłada wiarę w dobroć człowieka, inaczej niż liberalizm, który pokłada nadzieję raczej w skuteczności praw regulujących stosunki społeczne. Dlatego anarchista sprzeciwia się wszelkiej władzy, a liberał ufa w rządy prawa i sprawiedliwość opartego na nich aparatu przymusu. Najmocniejszym zarzutem postawionym liberalizmowi była jego ślepota na fakt, że „równość prawa nie oznacza równości szans”, co w warunkach wolnorynkowej konkurencji może prowadzić do opłakanych skutków.⁸⁵⁰ Kwestia sprawiedliwości społecznej stanowiła linię demarkacyjną między dwiema filozofiami wywodzonymi z idei wolności.

W artykułach na temat anarchizmu członkowie RSA ujawniali efekty pracy samokształceniowej, której byli żarliwymi orędownikami – udało im się dotrzeć do opracowań historii anarchizmu w Polsce, a także tekstów klasyków tego nurtu z XIX i pierwszej połowy XX

847 Tamże, s. 2.

848 Tamże, s. 2 (pisownia oryginalna).

849 Jerzy Delimski [Wojciech Jankowski], *Anarchizm a komunizm*, „Homek” 16/1984, s. 1.

850 Adam Rabe [Janusz Waluszko], *Anarchizm a liberalizm*, „Homek”, 16/1984, s. 2.

wieku. Skoro samokształcenie i samoorganizacja okazały się wyznacznikami skutecznej metody wypracowywania idei i działania praktycznego, należało o tym informować, aby również inne grupy mogły poprzez własne lektury, dyskusje, spotkania i prace współtworzyć zręby samodzielnego, autorefleksyjnego ruchu społecznego. Stąd na łamach „Homka” często ponawiane nawoływania do zakładania klubów dyskusyjnych, kółek samokształceniowych, redakcji „podziemnych” pism i grup wzajemnej pomocy. Wskutek tego wkrótce powstały grupy RSA w Szczecinie i Poznaniu⁸⁵¹.

Następne lata przyniosły zapaść działalności Ruchu. Czołowi działacze dostawali wyroki za rozrzucanie antymilitarnych ulotek lub odmowę służby wojskowej; wprowadzie służbom specjalnym nie udało się nigdy rozpracować struktury RSA, niemniej kolejni jego członkowie trafiali do więzień. Część z nich, po wyjściu na wolność, zasiliła pacyfistyczny ruch Wolność i Pokój: pozostawać w konspiracji już nie mogli, byli przecież notowani, tymczasem WiP działał jawnie. Tak stało się w Trójmieście, a także Poznaniu i Łodzi, gdzie ludzie z RSA zdominowali WiP i częściowo narzucili mu stanowisko anarchistyczne (wielu działaczy WiP prezentowało poglądy konserwatywne lub umiarkowanie liberalne). Ci z uczestników RSA, którzy się nie ujawnili, zostali osamotnieni. W tej sytuacji Ruch zaczął na szerszą skalę poszukiwać sojuszników w kulturze alternatywnej – dopiero wtedy, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych – współdziałając między innymi z Totartem i Praffdata, a z drugiej strony, nie zrywając współpracy z Solidarnością Walczącą, Federacją Młodzieży Walczącej, Konfederacją Polski Niepodległej czy Wolnością i Pokojem (sam „Jany” miał uchodzić za przywódcę SW w Gdańsku). Wśród późniejszych partnerów RSA znalazły się również organizacje feministyczne: Polskie Stowarzyszenie Feministyczne i Stowarzyszenie Pro Femina – anarchiści podzielali sprzeciw feministek wobec ustawy antyaborcyjnej i klerykalizacji polityki. Współpracowano także z Grupą Samorządności Robotniczej, Grupą Apostazji Społecznej oraz wieloma innymi środowiskami lewicującymi.

Od tego czasu jednym z głównych celów RSA była integracja młodzieżowej opozycji politycznej i środowisk alternatywnych, a ideowym mianownikiem tej integracji miał być anarchizm. Kultura alternatywna była wcześniej ignorowana przez „Solidarność”, NZS i inne opozycyjne organizacje; sytuacja zaczęła zmieniać się dopiero około 1985 roku, gdy czasopisma „solidarnościowe” zaczęły dostrzegać udział młodzieży w festiwalach muzyki rockowej, ale wchodzenie alternatywnej młodzieży do podziemnych organizacji ograniczało się do pojedynczych przypadków⁸⁵². Tymczasem na skutki działań anarchistów nie trzeba było długo czekać: w czerwcu

851 Działalność w Szczecinie zainicjowali Tomasz Andrysiak, Wojciech Leśniewski i Bartosz Sawicki, wcześniej powiązani z Federacją Młodzieży Walczącej. Charakterystyczne, że trójmiejscy anarchiści dowiedzieli się o powstaniu szczecińskiego RSA z czasopisma „Lustro”, afiliowanego przy FMW – wcześniej „Jacob” uczestniczył w organizacji FMW w Gdańsku.

852 Por. Remigiusz Kasprzycki na temat awersji i prób przełamywania jej między „Solidarnością”, NZS, KPN, FMW

1988 roku RSA, Totart i część WiP powołały Międzymiastówkę Anarchistyczną⁸⁵³. Manifest inauguracyjny pod tytułem *Ruch anarchistyczny – Tak!* obwieszczał utworzenie Międzymiastówki w oparciu na związkach przyjaźni, które nie powinny ulec formalizacji⁸⁵⁴. W następnym roku grupy RSA wyłoniły się w Warszawie, Chełmnie, Białymstoku, Zakopanem i Sochaczewie. Międzymiastówka, początkowo „sieć wymiany pozytywnej”, w czerwcu 1989 roku na drugim zjeździe w Dobrzyniu Wielim przekształciła się wkrótce w Federację Międzymiastówki Anarchistycznej, co miało ułatwić koordynację pracy i przepływ informacji między grupami, a w listopadzie tego roku na trzecim zjeździe w Warszawie – w Federację Anarchistyczną; zmianom tym towarzyszył już mniejszy entuzjazm założycieli RSA i totartowców – ci ostatni w ogóle zaprzestali angażowania się w sprawy polityczne⁸⁵⁵. Mimo sporów w kwestii formalizacji ruchu anarchistycznego, działania integracyjne odnosiły sukcesy, co tłumaczył Waluszko:

Był to efekt rozchodzenia się „starej” i „młodej” opozycji, które w Gdańsku zaczęło się wcześniej niż w innych ośrodkach. „Starzy”, związani z „Solidarnością” Wałęsy, dążyli do dogadania się z komunistami w zamian za udział we władzy kosztem społeczeństwa; „młodzi”, nie dość, że dążyli do obalenia władzy, to jeszcze zaczęli pod wpływem kontrkultury poruszać kwestie dla tamtych niezrozumiałe do pacyfizmu doszła ekologia, a potem antyklerykalizm i walka o swobody obyczajowe, a nie tylko polityczne, o prawo do życia niezależnego nie tylko od „komuny”, ale i od kultury biurokracji i burżujów wszelkiej maści, szczególnie zaś kleru. Okazało się przy tym, że różnice między „komuną” i opozycją nie są aż tak wielkie, że przeciwnikiem wolności i radykalizmu młodych są wszystkie elity od liberałów po czerwonych, od niepodległościowców po kler. To stało się podstawą współpracy „młodych”⁸⁵⁶.

Model tranzytorium

Współpraca z młodzieżowymi organizacjami politycznymi, ruchami społecznymi i związkami zawodowymi byłaby znacznie mniej efektywna, gdyby nie otwarcie RSA na kulturę alternatywną. Nie było ono bezkrytyczne – Waluszko oceniał, że „[...] współpracować z punkami czy innymi ruchami nie dało się na szerszą skalę, bo nie były zorganizowane i bały się «polityki»”,

a punkami (Remigiusz Kasprzycki, dz. cyt., s. 381-391).

853 I Zlot MA 30 października 1988 roku w Gdańsku został rozbity przez interwencję ZOMO i SB, które skonfiskowały prasę, flagi, obrazy i korespondencję uczestników, a kilku z nich zatrzymały.

854 „Anarchię można rozumieć, jak nieskończoną możliwość spotkań indywidualności (jest to dalekie w stosunku do tego co było pierwotnie ale trzeba to tak zapisać). Można to rozumieć jako szereg postaw indywidualnych ale też, jako próbę nowego ułożenia życia społeczności jako rzeczpospolitą przyjaciół. W związku z tym za Edwardem Abramowskim zapraszamy do znowy powszechnej przeciwko państwu i za nim również stwierdzamy, że jedyny istotnie wartościowy składnik rozwoju, to rozwój przyjaźni tylko nim mierzy się wyższość rozwoju społecznego. Tak samo rozwój indywidualny – wartość człowieka, to jego uzdolnienie do przyjaźni. Jest to jedyna rzecz gdzie dobro społeczne utożsamia się z indywidualnym” (Biuro Informacyjne Międzymiastówki Anarchistycznej, *Ruch anarchistyczny – Tak!*, podaje za: *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego 1983-1991*, s. 120).

855 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 10

856 Tamże, s. 10.

a sama kultura alternatywna „była u nas modą i wentylem bezpieczeństwa systemu”⁸⁵⁷. Podobną opinię wypowiadał Malinowski, nazywając działania kulturalne dopuszczaną przez system „formą zastępczą realizacji” aspiracji młodzieży⁸⁵⁸. Jednocześnie lubelski anarchista zauważał, że z punktu widzenia władzy młodzi, radykalnie lewicowi działacze stanowili wygodną przeciwwagę dla dziedzictwa narodowo-katolickiego, dzięki czemu podzielonym społeczeństwem łatwiej było rządzić. Z kolei Klaudiusz Wesołek piętnował konsumpcjonizm i nieuczciwość alternatywnej młodzieży przybyłej na Hyde Park w 1989 roku: „Wykazywali oni postawy typowo konsumpcyjne. Poza chlaniem, dupczeniem i ewentualnie wysłuchaniem koncertów większość z nich nie była zainteresowana żadnymi działaniami. Często zdarzały się kradzieże i bójki”⁸⁵⁹. Formułowana przez Waluszkę, Malinowskiego, Wesołka i innych działaczy anarchistycznych krytyka kultury alternatywnej była zbieżna z tym, jak proces kształtowania się zachodniej kontestacji w latach sześćdziesiątych opisywała Jawłowska:

Jak każdy ruch społeczny w fazie poszukiwania własnego oblicza, kontestacja dostarcza wielu przykładów rozdzwiku między uzewnętrzną samowiedzą a faktycznym znaczeniem społeczno-kulturowym podejmowanych działań. Wbrew dążeniom kontestatorów do odrzucenia kultury we wszystkich jej aspektach, kontestacja jest zjawiskiem kulturowym charakterystycznym dla tej właśnie kultury, która podlega zakwestionowaniu⁸⁶⁰.

Autorka *Dróg kontrkultury* wskazywała, że kontestowanie własnej kultury było jednocześnie kulturą tej „odrzuconiem i reinterpretacją, a także tworzeniem kultury nowej, wykraczającej poza zastane systemy komunikacji i rodzaje ekspresji”⁸⁶¹. To, co badaczka zauważyła na gruncie zachodnich ruchów kontestacji kultury w latach sześćdziesiątych, można zauważyć również w kulturze alternatywnej w Polsce lat osiemdziesiątych. Członkowie RSA zdawali sobie z tego sprawę, dlatego stawiali przed sobą zadanie rozwoju świadomości środowisk alternatywnych poprzez regularne kontakty i współdziałanie, co miało doprowadzić do przyjęcia anarchistycznych przekonań przez generalnie zbuntowanych, ale często zdezorientowanych lub indyferentnych politycznie artystów. Ruchom, które w kategoriach Maffesolego należałoby nazwać wspólnotami emocjonalnymi opartymi na podobnej atmosferze, wyobraźni, emocjonalności, anarchiści pragnęli nadać ukierunkowanie polityczne, osadzając je na fundamencie świadomości anarchistycznej. W przypadku punków nie odniosło to większego sukcesu – Kasprzycki zauważał, że żaden punkowy zespół nie zagrał w 1988 roku koncertu dla strajkujących robotników, nie identyfikował się ze studenckimi protestami ani nie uczestniczył w manifestacjach anarchistów:

857 Tamże, s. 18.

858 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

859 Klaudiusz Wesołek, *Głupie, polskie ludzisko zaprosiły mnie na Hyde Park*, „A Cappella” 18/1989, s. 4.

860 Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 103.

861 Tamże, s. 104.

Większość punków, poza tradycyjną letnią pielgrzymką do Jarocina lub celebracją występów grup rockowych w różnych innych miastach, nie była zdolna do jakiegokolwiek samoorganizowania się. [...] Idea DIY okazała się w polskiej rzeczywistości utopią. Paradoksalnie rodzimy punk, wyśmiewając społeczeństwo żyjące według schematów i obowiązujących mód, sam powielał ten wzór⁸⁶².

Dla RSA pozytywny wyjątek wśród kręgów kultury alternatywnej stanowiły Totart i Pomarańczowa Alternatywa. Z pierwszym Ruch tworzył w Gdańsku w zasadzie jedno środowisko, z drugą RSA łączyło stosowanie happeningów, choć anarchiści mieli do tej techniki podejścia znacznie bardziej „użytkowe”. „Wzorem «Totartu» można by uznać nas za formację tranzytoryjną” – zauważał Waluszko⁸⁶³. Podobieństwo sposobów działalności, przekonań i wyborów estetycznych łączyło RSA i Totart na równi z więziami towarzyskimi żyjących w Trójmieście artystów i anarchistów. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych modelem „tranzytorium” oprócz Totartu i RSA posługiwała się również Pomarańczowa Alternatywa, a w pewnym stopniu – Praffdata, WiP czy łódzka Kultura Zrzuty. W „formacji tranzytoryjnej” można dostrzec typ idealny samoorganizacji kultury alternatywnej; to w tej formie społecznej młodzieżowe ruchy czy też wspólnoty emocjonalne najdobitniej wyrażały specyfikę swojej kultury.

Samo pojęcie „tranzytorium” było przyjęte przez uczestników Totartu, którzy tak określali swoją grupę. Nazwa „Totart” miała charakter przygodny i pochodziła raczej z uzusu przyjętego przez komentatorów i sympatyków niż z takich intencji członków grupy. Dla nich Totart był jednym z wielu szyldów, pod jakimi działali, obok takich jak Miejska Galeria Bieżąco Momentalna im. Bani Doktora Lipka, Prąd, Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy „Pigułka Progresji”, Księgozbiór-Fonografika-Butik-Galeria „Zlew Polski”, Imprzejawnikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Zlew Polski” albo Agencja Ariergarda 1. Poza tym używano osobnych nazw na poszczególne sekcje i projekty Totartu (na przykład Poezja Uliczna w odniesieniu do szablonów graffiti czy Literatura Immanentnej Koegzystencji uprawiana i konceptualizowana przez Artura „Kudłatego” Kozdrowskiego), a członkowie formacji występowali często pod pseudonimami, na przykład Wojciech Stamm podpisywał wiersze jako „Lopez Mauzere” albo „Gertruda Jarząbek”. Już zestawienie nazw pokazuje na różnorodność form zaangażowania oraz ich wolnościową i wspólnotową tendencję.

Mnożenie nazw i określeń stanowiło taktykę, która miała chronić totartowców przed zatrzymaniem się w jednym stadium i zamknięciem na nowe osoby, doświadczenia i idee, czyli zabezpieczać tranzytoryjność grupy rozumianą, według Zbigniewa Sajnoğa,

jako płynność pod względem liczby i wymiany osób, zarówno w relatywnie krótkim wymiarze czasu (jedna akcja), jak i dłuższym, np. rocznym, ciągu realizacji. Najogólniej rzecz biorąc uczestnicy włączali

862 Remigiusz Kasprzycki, dz. cyt., s. 402.

863 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 15.

się w pracę tranzytorium i odchodzili w zależności od swej woli. Oczywiście nie oznacza to jakiegoś permanentnego stanu idealnej harmonii – nie obywało się bez silnych konfliktów w gronie realizujących i często to właśnie one były motorami działania, dynamizując napięcia kierunkowe. Nadmienię, że zazwyczaj w akcji czynnie uczestniczyło jednorazowo około 10 osób, chociaż zdarzały się zarówno realizacje w pojedynkę, jak i z udziałem kilkudziesięciu osób (maksymalnie ok. 80 osób). W akcjach uczestniczyły również często grupy (czasem ich reprezentanci) muzyczne, plastyczne, akcjonistyczne, polityczne; przy czym tranzytorium zarówno zapraszało do współpracy, jak i bywało zapraszane. Często też pojawiało się nieproszone⁸⁶⁴.

W powyższym fragmencie z 1988 roku Sajnóg przedstawiał tylko jedno z trzech znaczeń pojęcia tranzytoryjności. Pozostałe dwa, równie istotne, odnosiły się do wymiarów komunikacyjnego i temporalnego działania Totartu. Chodziło więc o „przejęciowość współwyskakujących i współzależnych form i koncepcji (zaplecze teoretyczne)” oraz „przejęciowość historyczną, w związku z upływem czasu w ogóle”⁸⁶⁵.

Występy Totartu, obok Łodzi Kaliskiej, Pomarańczowej Alternatywy i Wspólnoty Leeceć, były dla Jolanty Ciesielskiej przykładem transgresywnego charakteru działań grup artystycznych tego czasu ze względu na jej wspólnotowość i otwartość. Krytyczka pisała, że

to właśnie w spontanicznym organizowaniu się grup kreatywnego oporu, w tym wypadku artystów występujących często we współdziałaniu z widownią, amatorami, tłumem, społeczeństwem dopatrzeć się można najwięcej cech działania transgresywnego. Grupa, składająca się z artystów i nie-artystów (patrz przykłady działalności *Luxusu*, *Łodzi Kaliskiej*, *Pomarańczowej Alternatywy*, *Totartu*), stanowiła wszystko, co w małej lub większej skali pozwalało przeciwstawić się obowiązującym powszechnie hierarchiom wartości, ograniczeniom w wyrażaniu swoich myśli o świecie, o wolności, sztuce, polityce, seksie – o wszystkim. Różne grupy współdziałania, powstające w latach 80. w polskim podziemiu, odznaczały się wyjątkową mocą neutralizowania negatywnych aspektów życia w stanie wojennym. Powodowały one utratę bezpieczeństwa, poczucia wolności, godności, ograniczały prawo do swobodnego wyrażania emocji. Wspólne wystąpienia, akcje, manifestacje rekompensowały w pewnym stopniu brak równowagi i niezadowolenie z istniejącego stanu rzeczy. Grupy artystyczne występowały w obronie racji środowiskowych, a rodzące się w tej wspólnotowości solidarne poczucie siły, więzi przyjacielskie czy nawet pararodzinne pozwalały w znacznym stopniu niwelować lęki, oddalić na plan dalszy uciążliwość codzienności, wreszcie przeciwdziałać entropii społecznej w dużych ilościach produkowanej przez totalitarny system⁸⁶⁶.

Sposób funkcjonowania grup artystycznych i anarchistycznych różnił się przede wszystkim jawnością lub konspiracyjnością. Społeczny opór poetów, malarzy i happeningów przejawiał się głównie w działaniach pozainstytucjonalnych, często nielegalnych, rozpracowywanych przez służby specjalne i rozbijanych przez milicję. Było tak chociażby w przypadku Pomarańczowej

864 Zbigniew Sajnóg, *Przed drzwiami trawni. Vademecum konesera Totartu*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988, brak paginacji.

865 Tamże.

866 Jolanta Ciesielska, *Transgresje w sztuce...*, s. 5.

Alternatywy. Jednakże „Major” i jego towarzysze, mimo używania pseudonimów, korzystania z tajnych drukarni i innych form konspiracji koniecznych do opracowania przebiegu happeningu i przygotowania niezbędnych rekwizytów, nigdy nie ukrywali swojej tożsamości; byli zresztą świadomi, że ruch jest infiltrowany – przy jego liczebności zapewne było to nie do uniknięcia – i wiele informacji się wydostaje mimo zachowania poufności. Konspiracja happenerów była ludyczna i z tego powodu, że ostatecznie za organizowanie ulicznych parad i tańców nie mogli grozić ostre sankcje. Inaczej rzecz się miała z anarchistami, którzy wprawdzie sięgali po techniki artystyczne w celu nagłośnienia danego tematu, lecz prowadzili działalność polityczną *stricte* wymierzoną w ustrój prawny państwa. Musieli oni liczyć się z karą więzienia w razie ich rozpoznania – i faktycznie, główni działacze RSA dostawali takie wyroki za przechowywanie i rozpowszechnianie materiałów antywojskowych i antypaństwowych. Zbigniew Stybel przez parę lat posługiwał się fałszywym dowodem tożsamości, gdy organizował grupy anarchistyczne w Gdańsku, Poznaniu i Zamościu. Dopiero gdy współtwórcy RSA zostali zdekonspirowani, zaczęli działać jawnie, pod własnymi nazwiskami. Wtedy właśnie zacieśnili współpracę z grupami twórczymi, w tym z Totartem. Już w sierpniu 1986 roku Totart wystąpił na festiwalu Hyde Park, znanym też jako Hajt Park – anarchistycznym zlocie zorganizowanym przez RSA w pobliżu jeziora Wyspowo pod Wejherowem. W październiku tego roku formacja nieoficjalnie przeprowadziła akcję w szpitalu psychiatrycznym na gdańskim Srebrzysku, gdzie przebywali – symulując zaburzenia psychiczne w celu uniknięcia służby wojskowej – działacze RSA i WiP. Z kolei w listopadzie członkowie RSA przyłączyli się do występu Totartu w gdańskim klubie Rudy Kot. „Jany” Waluszko publikował regularnie w pismach tranzytorium, a wiele tekstów napisał wspólnie z Sajnogiem.

Uczestników i partnerów swoich działań Totart przedstawił w „Higienie. Przeglądzie Archeologicznym Metafizyki Społecznej”, z której pochodzi cytowany artykuł Sajnóga. Wydana w 1988 roku „Higiena” stanowiła podsumowanie działalności formacji w latach 1986-1988 oraz almanach polityczno-społeczno-kulturalnych inicjatyw, z którymi Totart współpracował; publikacja była więc jedną z praktycznych realizacji postulatu tranzytoryjności. Zostały zaprezentowane między innymi Pomarańczowa Alternatywa, wrocławska Galeria Pojęcie Galerii Jest Nieodpowiednie, nurt nowych dzikich, RSA, a także włoska Partia Radykalna i Praffdata. Opowieść o tej ostatniej zasługuje na uwagę, ponieważ pozwala sproblematyzować funkcjonowanie tranzytorium. Praffdatę, grupę muzyczno-performatywną o zmiennym składzie, reprezentował jej lider Jarosław Guła, z którym totartowcy przeprowadzili wywiad. Guła opowiadał, że niestałość składu Praffdaty rzutowała na zmienność instrumentarium i nieregularność występów; w efekcie kierunek dążeń grupy pozostawał nieustalony. Ta ostatnia kwestia prowadziła do konfliktów wewnątrz zespołu:

Do pewnego momentu, kiedy to było spontaniczne było fajne. W pewnym momencie niektórzy mieli pomysł aby zrobić z Praffdaty fabrykę robienia pieniędzy i jeżdżenia po świecie – no, praca praca praca i jeszcze raz praca, zapierdalać żeby być kimś... Ja absolutnie nigdy się z tym nie zgadzałem, nigdy nie traktowałem Praffdaty jako czegoś, na czym można zarobić, to była tylko czysta przyjemność, zabawa. Początek był taki że dopłacaliśmy do tego, potem trochę zarabialiśmy ale wszystko przepijaliśmy a były takie głosy żeby zarabiać na tym, utrzymywać się z tego⁸⁶⁷.

Guła zapewniał o braku formalnych granic grupy, wspominał nawet o koncepcji wielu Praffdat, które funkcjonowałyby całkowicie swobodnie i niezależnie od siebie, niekoniecznie w polu sztuki. Jednak jego opowieść ujawniała typowy rozdźwięk między deklarowaną demokratycznością i wspólnotowością w grupie a dominującą pozycją lidera, który w konkretnych sytuacjach decydował o dalszych krokach i składzie osobowym. Praffdaty i formacje tranzytoryjne miały swoje niepisane ramy i wektory⁸⁶⁸.

Na początku nowej dekady działacze RSA ciągle jeszcze czuli wiatr w żaglach: w 1991 roku proponowali w Rosji stworzenie federacji grup anarchistycznych w całej Europie Środkowo-Wschodniej, we Wrocławiu próbowali powołać ruch „Opozycji Pozaparlamentarnej”, a w Trójmieście ściśle współpracowali z Wolnymi Związkami Zawodowymi Gwiazdów; oprócz tego wydawali kolejne gazety. Grupy RSA w poszczególnych miastach powstawały zwykle w wyniku fuzji różnych kręgów. Na przykład w Warszawie w 1988 roku inicjatywa wyszła z jednej strony od Piotra Rymarczyka i Arkadiusza „Owcy” Zajączkowskiego, z drugiej zaś – od Piotra „Salwy” Salwowskiego i Macieja Gachewicza – pierwsi zainspirowani anarchistycznymi ulotkami udali się na Spotkanie Integracyjne MA w Gdańsku, gdzie poznali innego warszawianina Adama Rycia oraz studiującego w stolicy Adama Nawierskiego, podczas gdy drudzy już wcześniej manifestowali z transparentem RSA. Waluszko pisał, że nazwę RSA po prostu „łatwiej było krzyczeć [...] na zadymach niż MA, a do tego legenda gdańskiego RSA robiła swoje”⁸⁶⁹, dlatego

867 Jarosław Guła, *Praffdata interview*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988, brak paginacji.

868 Nie mniej pouczająca jest lektura tekstu dotyczącego Partii Radykalnej, najczęściej kojarzonej z jedną ze swoich reprezentantek Eleną Anną Staller, czyli „Ciccioliną”, gwiazdą filmów pornograficznych, a następnie aktywistką i polityczką. Autorzy „Higieny” nie koncentrowali się jednak na „Cicciolinie”, wspominając o niej ledwie raz; głównym tematem były idee i działania organizacji, z którą Totart wówczas miał dobry kontakt, a niektórzy jego uczestnicy byli jej członkami. Ugrupowanie zostało przedstawione jako radykalnie demokratyczne, walczące między innymi o ochronę środowiska, prawa kobiet, zniesienie kary śmierci i wsparcie ekonomiczne dla społeczeństw Trzeciego Świata. Dzięki otwartości światopoglądowej i kulturowej Partia Radykalna jawiła się przede wszystkim jako radykalnie prodemokratyczna, w odróżnieniu od ugrupowań komunistycznych, wyznających leninowską bądź maoistowską ortodoksję. W opisie akcent położono na starotestamentowe przykazanie „Nie zabijaj”, stanowiące – obok filozofii Mahatmy Gandhiego – podstawę polityki *non-violence* PR. Dużo miejsca poświęcono ponadnarodowemu charakterowi i wizji zjednoczonej Europy stronnictwa, jego zaangażowaniu w problemy krajów bloku wschodniego (wspomniano o wspólnym proteście głodowym z ruchem Wolność i Pokój) oraz zróżnicowaniu członków Partii: artystów, pisarzy, naukowców, księży i byłych terrorystów. Dzięki takiemu wyborowi głównych tematów wizerunek Partii Radykalnej był zaskakująco bliski dążeniom ruchów kontestacyjnych w Polsce i znacznie mniej kontrowersyjny, niż wynikałoby to z sensacyjnych doniesień oficjalnych środków masowego przekazu.

869 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 12.

została przyjęta jako wspólny szyld. Ale wkrótce w Warszawie wyłoniły się nowe grupy: jedna z nich, bardziej bojowa, wróciła do nazwy Międzydzielców Anarchistycznych, druga określała się A-Cyklistami i prowadziła klub dyskusyjny, korzystając z lokalu udostępnionego przez Polską Partię Socjalistyczną – Rewolucję Demokratyczną, z którą anarchiści regularnie współdziałali.

Sukcesy taktyki samokształcenia, integracji i współpracy RSA brały się nie z jej intelektualnego dopracowania i formalnej precyzji, lecz z praktykowanej otwartości i koleżeństwa. Waluszko wyjaśniał:

[...] nigdy nie było określonej zasady przynależności do ruchu. RSA było i jest grupą inicjatywną działającą na pograniczu „polityki” i „kultury”, pracy społecznej, terapii grupowej i poszukiwań metafizycznych, zawieszoną gdzieś między opozycją a kontrkulturą⁸⁷⁰.

Dzięki temu nastawieniu RSA chętnie powoływało do życia szersze koalicje, od PGN „Wolność”, poprzez Pawilon X, po MA i FA, a grupy RSA w różnych miastach powstawały samorzutnie, w sposób nieskoordynowany, a nawet bez wiedzy trójmiejskich założycieli Ruchu. Uczestnicy RSA (później także FA) chętnie wchodziłi w szeregi innych ruchów i organizacji, na przykład WiP, FMW, PPS-RD i WZZ. Anarchiści nie mieli żadnej formalnej struktury ani wyznaczonych przywódców. Waluszko wystrzegał się nawet pojęcia „lider” jako zbyt obciążonego konotacjami władzy; wołał pisać o „prowadzących” jako tych najbardziej w danej chwili zaangażowanych, którzy swoją pracą i przykładem mobilizowali innych, ponieważ nie mieli żadnych narzędzi wywierania presji lub podejmowania decyzji w imieniu ogółu („ruchem kieruje ten, kto w danej chwili coś dla ruchu robi”)⁸⁷¹. Posługiwanie się wspólną nazwą czy formalizacja stosunków między grupami były sprawami mniej istotnymi od faktycznej treści tych stosunków: działań, postaw, zaangażowania.

Idee i rewolucja

Zaznaczyłem już, że termin „anarchizm” pojawił się w „Homku” dopiero w 1984 roku – z tego czasu pochodzą pierwsze artykuły rozwijające anarchistyczne idee na podstawie dzieł wolnościowych myślicieli z XIX i pierwszej połowy XX wieku oraz ujęcia historiograficzne

⁸⁷⁰ Tamże, s. 14.

⁸⁷¹ Tamże, s. 16. Trójmiejskie RSA miało siedmiu takich „prowadzących”. Oprócz pięciu współtwórców Ruchu – Janusza Waluszki, Wojciecha Jankowskiego, Cezarego Waluszki, Krzysztofa Skiby i Zbigniewa Stybla – byli to Wojciech Mazur i Edwin Naruszewicz. Jako aktywnych uczestników „Jany” wymieniał też Krzysztofa Galińskiego, Małgorzatę Gorczewską, Macieja Szylejkę i Tomasza Bujnego. Antologia „*Homek*” *Pismo Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego. 1983-1990* z 2013 roku przyniosła pod tym względem jedną zmianę: Redaktorzy Grzegorz Berendt, Krzysztof Brzechczyn, Zbigniew Stybel i Janusz Waluszko wśród „prowadzących” pominęli Naruszewicza, a „awansowali” Galińskiego. Por. „*Homek*” *Pismo Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego. 1983-1990*, pod red. Grzegorza Berendta, Krzysztofa Brzechczyna, Zbigniewa Stybla i Janusza Waluszki, Instytut Pamięci Narodowej, Gdańsk 2013.

anarchizmu i syndykalizmu w Polsce. Wprawdzie już w pierwszym manifestie RSA z 1983 roku uczestnicy Ruchu ogłosili się anarchistami, lecz stało się to po około dwóch latach od początków ich społeczno-politycznej aktywności i stanowiło rodzaj ogólnej deklaracji. Wśród pierwszych lektur grupy Waluszko wymieniał pracę *Zieleni się Ameryka* Charlesa Reicha, *Pomoc wzajemną jako czynnik rozwoju* i *Etykę. Pochodzenie i rozwój moralności* Piotra Kropotkina, pisma społeczne i psychologiczne Edwarda Abramowskiego, artykuły o rewolcie 1968 roku, opracowania z zakresu historii społecznej i politycznej Polski, książki i filmy dotyczące religii i filozofii (zwłaszcza dalekowschodnich), twórczość Alberta Camusa, Witkacego, Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, Stanisława Barańczaka, Juliana Mieroszewskiego, Leszka Nowaka; wpływ na kształtowanie się postaw miały również teatry alternatywne, kabaret, kino, muzyka⁸⁷². Łatwo zauważyć, że członkowie RSA szczególnie interesowali się filozofią i religią, historią (w tym historią najnowszą) oraz literaturą i sztuką awangardową – z tego przekroju inspiracji czerpali te wątki, refleksje, informacje, które pasowały im do własnego, intelektualnego bricolage'u, z czasem przyjmującego wyraźnie anarchistyczne kontury. „Jany” podkreślał wtórność wyborów lekturowych wobec osobistych doświadczeń:

Dla nas w Gdańsku najważniejsze było życie pierwsze zetknięcie z policją w 1979 r. trwale zniechęciło nas do systemu. Narastanie napięcia, a potem wybuch społeczny w 1980 r. (przewidywaliśmy go i staraliśmy się wziąć w tym wszystkim jakiś udział), z drugiej strony konserwatyzm szkoły, także nauczycielskiej „Solidarności”, nieautentyczność grup młodej opozycji, potem stan wojenny, nieudolność i obłuda „samoograniczającej się rewolucji” to wszystko pchnęło nas ku aktywności społecznej o antypolitycznym charakterze, co musiało zaowocować anarchizmem⁸⁷³.

Taki sposób dojścia do idei anarchistycznych odpowiadał temu, co o kształtowaniu się idei pisał Ludwik Krzywicki:

W dynamice rozwoju społecznego idea jest zjawiskiem wtórnym, pochodnym, tj. występuje jako słowne sformułowanie potrzeb, które z wolna powstały w łonie społeczeństwa w sposób żywiołowy pod działaniem świadomości, zwróconej w kierunku interesów wyłącznie osobistych i pozbawionej dlatego wszelkiej myśli o tym, jakie stosunki ukażą się z biegiem czasu w społeczeństwie skutkiem nagromadzenia nieznacznych zmian w dziedzinie warunków rzeczowych bytu społecznego⁸⁷⁴.

Założenie ruchu anarchistycznego nie było intencją braci Waluszków, Skiby, Stybla i Jankowskiego; odczuwali oni potrzebę zaangażowania się w procesy społeczne, które mobilizowały w tym czasie miliony Polek i Polaków. W Gdańsku atmosfera była szczególnie gorąca: w strajkach i protestach uczestniczyli starsi koledzy, krewni, sąsiedzi, demonstracje przechodziły na oczach młodych ludzi, hałas zamieszek dobywał się zza okien. Nie mogło to nie wpływać na postawy młodych, którzy nie chcieli być biernymi obserwatorami wydarzeń. Byli

872 Tamże, s. 20.

873 Tamże, s. 21.

874 Ludwik Krzywicki, *Idea a życie*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, PWN, Warszawa 1978, s. 868.

zdeteminowani działać, a w próbach wyciszania protestów i negocjacji z rządem widzieli błędne koło. Dopiero wtedy dowiedzieli się, że mają anarchistyczne poglądy: „Jany” usłyszał to od „znajomego narodowca i socjalisty” jesienią 1981 roku, gdy sam o anarchizmie jeszcze nic nie czytał⁸⁷⁵. Stopniowo zaczęli zdobywać wiedzę na temat różnych nurtów anarchizmu i historii ruchu oraz sami określać się mianem anarchistów – proces ten trwał mniej więcej do połowy lat osiemdziesiątych. Właśnie w tym sensie idea anarchistyczna w działalności RSA była słownym sformulowaniem „potrzeb, które z wolna powstały w łonie społeczeństwa w sposób żywiołowy pod działaniem świadomości, zwróconej w kierunku interesów wyłącznie osobistych”⁸⁷⁶. Zestaw lektur i innych inspiracji świadczy o tym, że proces ten zachodził w sposób dość chaotyczny, bez założeń co do linii politycznej i tym podobnych. W alternatywnych przedsięwzięciach działano często „po omacku”, wyciągano wnioski z własnych sukcesów i porażek, w praktyce upatrując najlepszego ideowego drogowskazu.

Dalsze nadawanie kształtu słownego odczuwanym społecznym potrzebom zachodziło w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, gdy uczestnicy RSA przystąpili do systematycznej pracy na rzecz integracji środowisk młodej opozycji politycznej i kultury alternatywnej, czego efekty stanowiło zaprzyjaźnienie się z Totartem i powołanie Międzymiastówki Anarchistycznej. Współpraca z Totartem i innymi grupami doprowadziła do sformułowania koncepcji „metafizyki społecznej”, którą RSA rozwijało w nowej dekadzie, skupiając się na kwestiach egzystencjalnych, choć nie podważając istotności działań społeczno-politycznych. Ukształtowany w tym procesie alternatywny anarchizm RSA miał charakter przede wszystkim etyczny: akcentował konieczność przemiany, której każdy człowiek musi dokonać wewnątrz siebie, aby stać się wolną osobą – i wraz z innymi wolnymi osobami współtworzyć wolne społeczeństwo. Rewolucja miała polegać na wzięciu odpowiedzialności przez każdego człowieka za siebie samego i nieingerowaniu w życie innych ludzi, przy minimalnym udziale najbardziej podstawowych uregulowań prawnych. Wolni, aktywni, otwarci na innych ludzie mieliby powołać do życia także społeczeństwo, pozostające w harmonii z naturą, etyczne i szczęśliwe.

Podłoże działalności kilka lat młodszych anarchistów z Warszawy było już, zdaniem Waluszki, inne. Grupa warszawska miała być „bardziej ideowa”, na co wpływały studia socjologiczne sześciu jej członków. „Największą popularnością cieszą się tam myśliciele Nowej Lewicy: neoanarchiści, postmoderniści, sytuacjoniści czy «szkoła frankfurcka»”⁸⁷⁷. To, co jeszcze w 1992 roku świadczyło o ideowości, docenianej przez starszych uczestników ruchu anarchistycznego, stawało się jednak kością niezgody. W sporach dotyczących programu, taktyki

875 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 5.

876 Ludwik Krzywicki, tamże, s. 868.

877 Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 21.

działania, sposobu organizacji i innych spraw starsi działacze odwoływali się do swojej pionierskiej roli i wiedzy wywiedzionej z doświadczenia, podczas gdy młodszy – studenci i licealiści – sięgali po publikacje naukowe i najnowsze koncepcje zachodnich teoretyków, nagle łatwo dostępne dzięki zniesieniu cenzury i swobodniejszemu ruchowi granicznemu⁸⁷⁸. Starsi nieco deprecjonująco mówili o „ideikach”, nie zgadzali się, by abstrakcyjne wizje czerpane z tekstów przesłoniły namacalną rzeczywistość – młodszy odwoływali się do teorii, które w ich mniemaniu niosły możliwość wnikliwszego zrozumienia tej rzeczywistości. Jeszcze konkretniej: starsi moralizowali, rozwodząc się nad kwestiami egzystencjalnymi – młodszy toczyli zażarte spory doktrynalne. Jedni zarzucali drugim pograżanie się w lekturach zamiast faktycznego działania – z przeciwnej strony narastała niechęć do wypowiadających się protekcjonalnie założycieli ruchu.

Spór był jednak znacznie bardziej złożony. Przeżycia i emocje były dla nastolatków rozpoczynających aktywność społeczno-polityczną w latach 1988-1991 nie mniej ważne niż dla pierwszych działaczy około dziesięciu lat wcześniej. We wspomnieniowej książce z 2014 roku Tymoteusz Onyszkiewicz pisał wprost:

Pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych każdy inteligentny, wrażliwy i otwarty na problemy społeczne młody człowiek był w pewnym sensie anarchistą. Ogromna, złowieszcza fala konsumpcyjnej, kapitalistycznej przyszłości widoczna była wyraźnie na horyzoncie i instynktowny sprzeciw wobec kształtującego się enigmatycznego ustroju Polski rodził się już w ostatnich klasach szkół podstawowych⁸⁷⁹.

Nowy system miał być równie brutalny i dehumanizujący, a przy tym groźniejszy, ponieważ zakamuflowany hasłami demokracji i tolerancji, łudzący obietnicą skoku ekonomicznego i cywilizacyjnego. Marzenia i wizje świata młodych anarchistów były zupełnie inne; tak o swoich nadziejach i rozczarowaniach opowiadał Onyszkiewicz:

Gdy w tamtym czasie myślałem o świecie, miałem wrażenie, że upadek dyktatury komunistycznej, otwarcie się granic, koniec „zimnych wojen” i „żelaznych kurtyn” stały się wielką szansą dla ludzkości na to, by wreszcie skierować bieg historii na drogę ogólnoludzkiego braterstwa i pokoju. Po paru miesiącach z przerażeniem zorientowałem się, że sprawy idą w zupełnie innym kierunku. Całe działanie, jakiemu się poświęciłem, jakiemu poświęcili się warszawscy anarchiści w latach 1989-1991, było próbą zdemaskowania polityków i obudzenia wierzących im ludzi z ideologicznego i obywatelskiego transu. Ulice Warszawy wydawały się być wypełnione wrogami. Wrogowie nie potrafili zrozumieć tego, że swoją postawą, swoją biernością skazują świat na degenerację. Rujnują swoją egzystencję i wychowują

878 W latach dziewięćdziesiątych w alternatywnym obiegu ukazywały się między innymi broszury i artykuły Murraya Bookchina: *Anarchizm ery dobrobytu* (przeł. Maciej Gachewicz, Nagi Król, Warszawa 1991; wznowienie w 1997 roku przez Oficynę Autonomiczną Red Rat w Zielonej Górze), *Ekologia społeczna* (Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi – Alians Inicjatyw na rzecz Wspólnoty Lokalnej, Słupsk 1996), *Granice burżuazyjnego miasta* (przeł. Piotr Borodulin-Nadzieja, Oficyna Autonomiczna Red Rat, Zielona Góra 1998) oraz publikacje na łamach „Zielonych Brygad”.

879 Tymoteusz Onyszkiewicz, dz. cyt., s. 39.

potomków podobnych sobie – trybiki w maszynie. Po kilku latach solidarności, samopomocy i oddolnego samoorganizowania się zaczęła panować powszechna wrogość i agresja⁸⁸⁰.

Autor wspominał zjawiska, z którymi – lub ze skutkami których – spotykał się na ulicach, dworcach i podwórkach: hipnotyzujący wpływ telewizji, wszechobecny brud, agresję podpitych awanturników i chuliganów, przemoc domową, molestowanie dzieci przez ich opiekunów i księży, antysemityzm, zjawisko „fali” w wojsku, narkomanię i alkoholizm, prowadzącą do prostytucji biedę i gwałtownie powiększające się rozwarstwienie społeczne. Te subiektywne obserwacje polskiej rzeczywistości czasu transformacji uzupełniał doniesieniami o wojnach i zbrodniach w innych częściach świata: Chinach, Tybecie, Jugosławii, Czeczenii. Narrację „wspomnień warszawskiego anarchisty”, jak głosi podtytuł książki, przeplatały fragmenty piosenek Dezertera – jednej z najbardziej zaangażowanych politycznie grup muzycznych tamtego czasu, której płyt i kaset anarchizująca młodzież słuchała, aby zagrzewać się do demonstracji. Wspólnota emocjonalna tej młodzieży miała więc swój zbiór wyobrażeń, nadziei, obaw, a także swój alternatywny (punkowy, nowofalowy, reggae'owy) styl. To one wyznaczały zakres poszukiwań intelektualnych – „ideiki” również w tym przypadku były wtórne.

Lata 1988-1991 uważam za okres nienazwanej młodzieżowej rewolucji, prowadzonej pod czarnymi sztandarami anarchistów i z punkową muzyką w tle. Rewolucja ta nie wzięła się znikąd: była emocjonalną odpowiedzią młodych ludzi na zmiany zachodzące w kraju i świecie, lecz wynikała także z kilkuletniej pracy na rzecz wzajemnej integracji i pogłębiania samowiedzy środowisk alternatywnych. Choć nie powstała nigdy żadna regularna koalicja – z pewnością nie była nią ani Międzymiastówka, ani Federacja Anarchistyczna – to sprzeciw wobec panującego porządku zjednoczył wówczas różne grupy społeczne, na chwilę spychając na dalszy plan dzielące je różnice. Po pierwsze, dzięki inkluzywności ruchu, współtworzyli go młodzi robotnicy i studenci – niemal jak w przeboju *Stańcie przed lustrami* zespołu Róże Europy z 1988 roku – którzy rozpoznali wspólny interes w przeciwstawianiu się brutalnemu państwu, wkraczającemu zagranicznemu kapitałowi i tradycjonalistycznym normom kulturowej większości polskiego społeczeństwa. Po drugie, opór wobec konserwatywnego zwrotu w polskiej polityce złączył w praktycznych działaniach anarchistów i feministki; choć ruch pozostawał mizoginiczny, udział kobiet znacznie sfeminizował maskulinistyczne wspólnoty alternatywne. Po trzecie, grupy nastawione na działalność społeczno-polityczną i kulturalno-artystyczną zbliżyły się w maksymalnym stopniu, niekiedy wręcz przenikając się ze sobą, jakkolwiek szybkie rozstanie Totartu z ruchem anarchistycznym świadczyło o chwilowości i nietrwałości tego zbliżenia. Po czwarte, ramię w ramię stanęły ze sobą dwa pokolenia kontestatorów, z których pierwsze zaczynało

880 Tamże, s. 39-40.

swój bunt jeszcze w latach siedemdziesiątych; Fydrych i Sajnóg mieli w tym czasie już ponad trzydzieści lat, a Waluszko był od nich niewiele młodszy, podczas gdy większość uczestników happeningów, strajków i demonstracji stanowili ludzie nasto- lub dwudziestoletni. Po piąte, taktyczne sojusze zawierały ze sobą grupy i organizacje, walczące o różne cele, których zbieżność zauważono; w ten sposób współdziałali ze sobą pacyfiści, obrońcy przyrody, feministki, Front Wyzwolenia Zwierząt, zbuntowani uczniowie i licealiści, KPN, FMW, SW, PPS-RD, rozmaite ugrupowania anarchistyczne i anarchosyndykalistyczne, antyfaszyści, antyklerykałowie oraz pokaźna grupa niezrzeszonych albo tworzących własne zespoły i kolektywy młodych malarzy, muzyków, poetów, pisarzy, happenerów, fotografików i publicystów.

Sieć porozumień i koalicji miała jednak przygodny i niestabilny charakter, a różnice społeczne (klasowe, płciowe, generacyjne) i ideowe były raczej usuwane w cień, niż rzeczywiście likwidowane w obrębie ruchu. Uprzedzenia i nierówności pozycji prędzej czy później dawały o sobie znać, co prowadziło do marginalizacji i wykluczeń. Mimo frontalnego ataku na „burżujów” anarchistom nie powiodło się trwale związanie ze sobą środowisk pracowniczych, a nonkonformistyczni twórcy zbyt cenili sobie poczucie indywidualnej wolności, by jawnie występować w imię poglądów, z którymi sympatyzowali. Nawet jeśli interesy różnych grup były wspólne, poszczególne podmioty niejednokrotnie próbowały realizować je samodzielnie, zrażone długimi dyskusjami programowymi z wieloma partnerami. Aktywiści nie chcieli być postrzegani jako rozkrzyczana subkultura. „[...] stała się niedobra rzecz, że ruch anarchistyczny został utożsamiony z punkolstwem, z tymi anarchiami” – diagnozował po latach Malinowski, tłumacząc, że taka formuła bardzo ograniczała bazę społeczną ruchu⁸⁸¹. Z kolei artyści decydowali się profesjonalizować, by na rynku sztuki powalczyć o własny sukces, dla którego osiągnięcia polityczne zaangażowanie mogło być zbędnym obciążeniem. Podobnie, lokalni działacze porzucali radykalne idee, by z bardziej pragmatycznym nastawieniem zakładać fundacje i stowarzyszenia lub próbować swoich sił w samorządzie, czasem w szeregach partii politycznych głównego nurtu.

Pluralizm i brak struktury alternatywno-anarchistycznej zbiorowości prowadziły niekiedy do symbolicznej władzy charyzmatycznych, choć niekoniecznie najbardziej pracowitych i zaangażowanych liderów, którzy ochoczo wypowiadali się w imieniu innych osób. W układzie, który regulowała zasada koleżeńskej lojalności – a więc w praktyce lojalności wobec tych, którzy mieli najmocniejszą pozycję w grupie – słabsi właściwie nie mieli żadnej instancji, do której mogliby się odwołać. Inne jeszcze wątpliwości zgłaszał Mateusz Kwaterko w artykule *Wprowadzenie do rewolucji* w „Mać Pariadce” nr 11 z 1994 roku. Skłoting, ekologię, antyfaszyzm, anarchofeminizm i anarchopacyfizm, a także – co dla mnie najbardziej interesujące – „niezależną

881 Kazimierz Malinowski, rozmowa własna, dz. cyt.

muzyczkę (uznaną za niezależną alternatywę względem systemu, tzw. ideologia «scenizmu»)” Kwaterko traktował zbiorczo jako ruchy „radykałno-reformistyczne”, szermujące rewolucyjną ideologią, ale faktycznie rezygnujące z ambicji przeprowadzenia rewolucyjnej zmiany⁸⁸². Propagator sytuacjonizmu był wobec tych ruchów bezlitosny:

Wszystkie te formy są modelami na polepszenie nędznych warunków życia, w sposób niewystarczający, nie znoszący samej nędzy; wszystkie one odpowiadają oczywiście pewnym rzeczywistym potrzebom i przedstawiają się raczej sympatycznie, tylko same na wstępie skazują na niepowodzenie próbę realizacji zawartych w nich ideałów wolności, odmawiając sobie prawa do całościowej krytyki i dokonywania całościowych zmian społecznych, będąc fragmentaryczne same umożliwiają swoje przechwycenie w ramach przekształceń kapitału (wszystkie te wymienione formy działania może jeszcze oprócz squattingu są już w większym lub mniejszym stopniu zintegrowane z formami panującego porządku: niezależność niezależnej muzyczki coraz częściej figuruje jedynie w nazwie reklamującej platynowe płyty, antyfaszyzm przekształcił się z rodzaju samoobrony środowisk radykalnych w ideologię, bezsensownie jako głównego (politycznego) wroga wskazującą na zjawisko w gruncie rzeczy marginesowe (gdybyśmy mieli tylko takich nieprzyjaciół...) i apelującą o zawarcie debilnego „świętego przymierza” np. z różnymi paranoicznymi trockistowskimi partiami i z takimi skurwysynami jak kapusie z organizacji „Militant”⁸⁸³.

Do rozwiązania tych i innych problematycznych kwestii uczestnictwo w jednej wspólnocie emocjonalnej nie wystarczało, czego świadectwem był odpływ zainteresowanych działaniem po okresie największego natężenia, a nawet w trakcie jego trwania. Sposobem przeciwdziałania negatywnym zjawiskom, w odczuciu niektórych osób, miała być formalizacja organizacji oparta na przemyślanym programie i klarownym porządku norm i wartości – przykładowo, ładu takiego dostarczała, przynajmniej w pewnych kwestiach, modna w początku lat dziewięćdziesiątych idea *straight edge*. Antypolityczną postawę polskich anarchistów wyrażał popularny slogan: „Ani na lewo, ani na prawo – prosto!”. Jednak około połowy lat dziewięćdziesiątych antypolityczność jako fundament ruchu społecznego stawała się już anachroniczna; formuła ruchu łączącego tendencje libertariańskie i anarchokomunistyczne utrudniała zajęcie jednego stanowiska w kluczowych kwestiach społecznych i gospodarczych. Toczonym wówczas w prasie wolnościowej sporom doktrynalnym towarzyszyło pospieszne poznawanie różnych koncepcji i próby ich realizacji w polskich warunkach. Takie przedostawanie się stworzonej na konkretnym gruncie społeczno-ekonomicznym idei w inny kontekst oraz recepcję jej przez inne społeczeństwo niż to, które ją wydało, Krzywicki nazywał „wędrowką idei”. W szczególności zwracał on uwagę na przyswojenie sobie pochodzących z zewnątrz idei w społeczeństwach o niższym stopniu zaawansowania postępu społecznego:

882 Mateusz Kwaterko, *Wprowadzenie do rewolucji*, „Mać Pariadka” 11 [29]/1994, s. 20.

883 Tamże, s. 20.

Idea jednak przedostaje się i do tego kraju, opóźniającego się w swoim rozwoju i zaczyna oddziaływać na umysły. Przynosi z sobą cudze doświadczenie dziejowe i naturalnie nie może nie wywrzeć wpływów, zwłaszcza jeśli doczekała się gdzieś całkowitego lub częściowego urzeczywistnienia i dowiodła dobitnie praktyczności swojej lub jeśli przenika do kraju, w którym pokrewne pierwiastki rzeczowe doszły niejakego napięcia i tylko zbywa tam na świadomym ich wypowiedzeniu⁸⁸⁴.

„Wędrowną idea”, zdaniem Krzywickiego, gdy padnie na nowy grunt, oddziałuje na istniejące w nim stosunki społeczne, przyspiesza procesy, które dopiero się klarowały. Początkowo nowymi ideami interesuje się tłum „głodomorów nerwowych”, którzy łakną nowych mód i trendów, a po zaspokojeniu ciekawości szukają kolejnych podniet intelektualnych; są jednak wśród nich „ideolodzy”, którzy głębiej wnikają w koncepcje, z którymi się stykają, przyswajają je sobie i próbują wcielić we własnym doświadczeniu, a następnie – rozszerzyć ich oddziaływanie na dalsze osoby. Przeżywana i używana przez nich idea, oderwana od kontekstów, w których została sformułowana, ulega petryfikacji i absolutyzacji, wyalienowana z własnej historyczności „zmienia się w twór bezcielesny, w dzieło myśli krytycznej, w wypowiedzenie zasad bezwzględnej po wiekuistość prawdy”⁸⁸⁵. „Cieleśność” przywracają jej dopiero dalsze zmiany społeczne, stwarzające sytuację, w której mogłaby zostać na nowo osadzona.

Taki właśnie proces zachodził w kręgach alternatywno-anarchistycznych w latach dziewięćdziesiątych. Zawiedzione nadzieje z początku dekady, stopniowy odpływ uczestników i stare, nieprzezwyciężone podziały skłaniały do intensyfikacji poszukiwań skutecznych wzorów działania. Wskutek tego poznawane idee – podobnie jak style, techniki, poetyki – łatwo absolutyzowano jako panaceum na rozliczne kłopoty, a kiedy nie sprawdzały się w tej funkcji – szukano następnych. Sam ten mechanizm został zresztą w kulturze alternatywnej trafnie rozpoznany: aktywiści uważali skupianie się na teoriach za jałowe, a punkowe zespoły krytkowały napędzające przemysł muzyczny kolejne mody. „Ruch Alternative of Assholes”, który powstał „jako autonomiczna sekcja FA w Miastku”, stawiał sobie za cel walkę ze „skrajnym nacjonalizmem”, „szowinistycznym klerykalizmem” i „wszelkim szkodliwym przymusem odgórnym”, lecz przeciwstawiał się również „fanatyzmowi i ortodoksji panującej wśród niektórych grup alternatywnych (tzw. ekofaszizm, straight edge, hard line, anarchoterroryzm)”⁸⁸⁶. Anarchiści z Miastka deklarowali także działania na rzecz integracji środowisk wolnościowych oraz tworzenie kulturalnej alternatywy dla produkcji masowej. Wreszcie, „wędrowka idei” wydaje się zjawiskiem powszechnym również w literaturze, filmie, sztukach plastycznych, filozofii i innych dziedzinach kultury polskiej lat dziewięćdziesiątych.

884 Ludwik Krzywicki, dz. cyt., s. 869-870.

885 Tamże, s. 875.

886 „Maniek”, *Miastko*, „Mać Pariadka” 11 [29]/1994, s. 71.

Scena alternatywna w Słupsku

Jawłowska stwierdzała, że mimo lokalnych różnicowań kontestacja kultury w latach sześćdziesiątych przebiegała zawsze tak samo:

od świadomości rozdziwku między osobowością i kulturą, zdemaskowania represywnej integracji, sztucznie likwidującej ten pogłębiający się dystans, poprzez dekompozycje obrazów świata, systemów komunikacji, realizującej się w „rewolucyjnej wspólnotie”, która dokonując stałe wyborów wartości ma przywrócić jedność subiektywnego i obiektywnego świata⁸⁸⁷.

W Polsce tworzenie „rewolucyjnej wspólnoty”, poszukującej wartości, które pozwoliłyby ocalić jedność doświadczanej rzeczywistości i jej zobiektywizowanego obrazu, toczyło się zwłaszcza pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku następnej dekady. Zapoczątkowane przez RSA i Totart wysiłki na rzecz połączenia aktywności politycznej i kulturalnej trafiły wtedy na podatny grunt. „Nierozdzielność polityki i kultury uznana została za fakt nieodwracalny” – słowa, w których Jawłowska pisała o zachodniej kontrkulturze lat sześćdziesiątych⁸⁸⁸, oddają nastroje dużej części polskiej młodzieży przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jakkolwiek uczestnicy kultury alternatywnej woleli mówić o swojej antypolityczności, by uniknąć negatywnych skojarzeń ze słowem „polityka”. Analogicznie jak zrewoltowani studenci francuskich, włoskich i amerykańskich uniwersytetów w 1968 roku „rewolucyjna wspólnota” alternatywno-anarchistyczna w Polsce lat 1988-1991 za właściwą reakcję na ideologizację kultury uznawała nie oczyszczenie aktywności kulturalnych z politycznych wpływów, lecz oddolną budowę nowej kultury. Autorka *Dróg kontrkultury* wyjaśniała:

Kultura, zarówno jako twórczość artystyczna, jak i zespół zobiektywizowanych wytworów, norm, czy wzorów zachowania, przestała być czymś politycznie neutralnym. Kultura przechodzi w życie codzienne, życie staje się „sztuką życia”, cywilizacja przekształca się zgodnie z wartościami kultury. Dlatego więc kontestatorzy uważali wszelkie manifestacje w stylu happeningu za walkę rewolucyjną, w swoich zaś najbardziej zbliżonych do tradycyjnego ruchu politycznego formach kontestacja była również świadomą krytyką kultury, próbą wydobywania się poza ramy kultury zobiektywizowanej i praktykowanej⁸⁸⁹.

Podobna zmiana postrzegania kultury, zarówno w rozumieniu artystycznym, jak i antropologicznym, dokonała się w środowiskach RSA, Totartu, Międzyimiastówki i Federacji Anarchistycznej. Dla ludzi wchodzących w dorosłość w dobie schyłku PRL i początku transformacji gatunki, techniki i chwytły artystyczne były środkami walki politycznej przeciwko różnym rodzajom władzy i opresji. Doktrynalizacja i formalizacja, jakie zachodziły w środowiskach alternatywnych w ostatniej dekadzie XX wieku, również były świadectwami opisanego przez

887 Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 103.

888 Tamże, s. 104.

889 Tamże, s. 113.

Jawłowską procesu: nowa kultura, nowe społeczeństwo musiały mieć solidne podstawy w programie i samoorganizacji.

Właśnie w tych latach dokonało się silne powiązanie ruchu anarchistycznego i muzycznej sceny punkowej. Od 1994 roku stałym dodatkiem do wolnościowego magazynu „Mać Pariadka” – jednego z najważniejszych anarchistycznych czasopism dekady – były „Żółte Papiery”, w całości poświęcone muzyce punk, hard core i pokrewnym gatunkom. Świadectwem upolitycznienia muzyki była popularność idei DIY, straight edge i hardline, na których opierała swoje funkcjonowanie spora część sceny alternatywnej⁸⁹⁰. Gazety, ulotki, manifestacje grup ekologicznych, antyfaszystowskich, pacyfistycznych przejmowały punkową poetykę, a muzycy gromadnie popierali ich idee, wykrzykując je w trakcie koncertów. Efektami tej fuzji były między innymi skłoty – zasiedlane nielegalnie pustostany, które przeznaczano na mieszkania, działalność kulturalną i społeczną. Skłoty były praktyczną realizacją anarchistycznych wizji niezależności, autonomicznych wysp w kapitalistycznej rzeczywistości, a w praktyce stanowiły zaplecze akcji społecznych, miejsce dyskusji i przygotowań do demonstracji. Z drugiej strony, skłoty zwykle kultywowały punkowy wizerunek, a często używały przestrzeni na koncerty i próby zespołów muzycznych, czyli pełniły funkcję alternatywnego klubu.

Utożsamienie punku z anarchizmem zaszło mniej więcej w tym samym czasie, w którym rozkwit przeżywały prowincjonalne sceny alternatywne. Pisałem wcześniej o dawnym województwie śluskim, w którym już na początku lat osiemdziesiątych – zapewne dzięki częstym kontaktom z portowym Trójmiastem – pojawiło się kilka punkowych zespołów. Pod koniec tej dekady kilka lat młodszy ludzie zaczęli tworzyć tam wyrazistą wspólnotę, zainteresowaną ekologią, anarchizmem i muzyką. Do grup, które wymieniłem wcześniej, dołączyły wtedy między innymi nowofalowe Trina Papisten (nazywała się tak mieszkanka Ślupska, oskarżona o czary, torturowana i spalona na stosie w 1701 roku) i Tańczący Słoń. W tym drugim zespole grał Rafał „Ciaho” Szymański, który w 1990 roku z Marcinem Dymitrem założył grupę Ewa Braun, a dwa lata później, z Jackiem Kaczmarkiem – Guernikę y Luno. Ewa Braun istniała do 2002 roku, Guernica rozpadła się już w 1996 roku. „Ciaho” w obu zespołach grał na gitarze basowej, był autorem wielu tekstów piosenek; udzielał się również w grupie Shitface, wydał też tomik wierszy *Chciałbym, aby nazywano ją czarnym ptakiem*. O ile prowadzona przez Dymitra Ewa Braun łączyła metaforyczne, eliptyczne teksty i brzmienie noise rocka wzbogaconego eksperymentami elektronicznymi, o tyle utwory Guerniki, w której Szymański był główną postacią, często przyjmowały postać manifestów wykrzyczanych z anarchopunkową muzyczną energią. Obie grupy pomimo zmian w składach dążyły do jak najbardziej kolektywnego, żywiołowego sposobu tworzenia i obie zdobyły

890 Hardline stanowiło swoistą konserwatywną mutację straight edge w imię zdrowia, naturalności i ochrony życia.

ogólnopolskie uznanie jako czołowi reprezentanci swoich gatunków⁸⁹¹. Zespoły były ze sobą zaprzyjaźnione – wykonywały nawzajem *cover*y swoich piosenek, nagrane na wspólnej płycie EP pod tytułem *Guernica y Luno / Ewa Braun*.

Guernica y Luno i Ewa Braun były najbardziej uznanymi słupskimi grupami w latach dziewięćdziesiątych, ale stanowiły fragment alternatywnej sceny, jaka rozwijała się na Pomorzu Środkowym⁸⁹². Na uwagę zasługuje różnorodność gatunkowa słupskiej sceny: od punku, przez crust punk, anarchopunk, hard core, reggae, dub, ska, po mroczny gotycki rock. Prowincjonalność tej sceny nie ograniczała twórczych poszukiwań; być może były one nawet łatwiejsze w pewnym oddaleniu od oddziaływania wielkomiejskich trendów i gustów. Peryferyjność – oddalenie od centrów władzy, dystans do wielkich wydarzeń – łączyła się z liminoidalnym statusem, afirmowanym przez alternatywne grupy i ruchy. Nie była to zresztą tylko słupska specyfika – w latach dziewięćdziesiątych w małych i średnich miastach w Polsce kultura alternatywna miała się świetnie. Zjawisko to zaczęło zanikać pod koniec dekady, o czym świadczą chociażby daty aktywności zespołów. Przyczyniły się do tego narastające trudności związane z kapitalistycznym drenażem prowincji przez większe aglomeracje. Redukcja połączeń kolejowych (połączona z pogarszaniem się stanu taboru i podwyżkami cen biletów) i rachityczność państwowej polityki wyrównywania różnic regionalnych wespół z koncentracją kapitału w wielkich miastach doprowadziły do podupadania ekonomicznego, a w konsekwencji społecznego i kulturalnego małych i średnich ośrodków. Reforma administracyjna, degradująca średnie miasta z rangi stolicy województwa do siedziby powiatu pogłębiła ten proces. Muzycy, artyści, aktywiści prędzej czy później przeprowadzali się do aglomeracji lub szukali szerszych możliwości za granicą – podobnie jak wielu innych ludzi.

Scenę w regionie słupskim spajały więzi towarzyskie, wspólne czasopisma i wytwórnie, miejsca prób i koncertów. Jednocześnie słupska scena była silnie związana ze społecznym aktywizmem Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi – Aliansu na rzecz Wspólnoty Lokalnej, miejscowej sekcji Federacji Anarchistycznej, Frontu Wyzwolenia Zwierząt, Radykalnej Akcji Antyfaszystowskiej i Kolektywu „Aktywność Społeczna”. Zespoły grały koncerty podczas Dni

891 Płyta *Sea Sea* Ewy Braun z 1998 roku zdobyła nominacje do nagród Fryderyk i Machiner oraz tytuł płyty roku 1998 magazynu „BRUM”. Grupa grała koncerty w Europie i USA, jej albumy trafiły do dystrybucji nawet w Japonii. Także Guernica y Luno koncertowała za granicą i spotykała się z entuzjastycznymi recenzjami w prasie.

892 W Słupsku funkcjonowały wówczas jeszcze Wszystkie Wschody Słońca (od 1996 do 2009 roku) i Go Rich (zapisywane także jako Gorycz, od 1989 do 1994 roku), w Uście – Kronsztad '21 (nie udało mi się ustalić okresu aktywności), w Lęborku – Silna Wola (od 1989 roku, początkowo Silna Wola Edka Pindola, od 1994 roku Silna Wola, do 1997 roku), Antypatia (od 1992 do 1997 roku) i Abnegare (od około 1996 roku do początków nowego tysiąclecia), a także wiele jeszcze mniej znanych grup i projektów. Członkowie Wszystkich Wschodów Słońca: Michał Kowalski, Dawid Gonciarz, Marek Kłusek i Sebastian Ferens komponowali utwory reggae i dub z elementami muzyki etnicznej i zdobyli popularność nie mniejszą niż Ewa Braun czy Guernika. Inne zespoły nie miały tyle szczęścia.

Ziemi, Dni Kultury Alternatywnej i innych wydarzeń, popierały swoim udziałem cele aktywistów. Niektóre z występów odbywały się nawet w niewielkim lokalu Info Centrum Czarny Kot, współdzielonym przez Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi i FA.

Samowiedza i krytyka

W tym kontekście piosenki stawały się fenomenem zbiorowej samowiedzy uczestników kultury alternatywnej i narzędziem krytyki społecznej, szczególnie w twórczości grup anarchopunkowych, takich jak Guernica y Luno, Kronsztad '21 czy Antypatia. *Hymn miłości Guerniki* (z albumu *Wszystkie sztandary tak mocno już zostały splamione krwią i gównem, że najwyższy czas byłoby nie mieć żadnego. Wolność* z 1997 roku) był właściwie wykrzyczanym protestem grupowym. Warto zacytować w całości obszerny tekst tego utworu:

jak zamknąć mordę strajkującym w szpitalach?
Jak znowu włożyć gówno w tępe ludzkie głowy,
jak nauczyć aby znów nienawidzili i odczekać aby zapomnieli?
Jak wpoić posłuszeństwo, okłamać zasiłkiem, zmusić do pokory
by nie mącili ciszy bankietów, posiedzeń, zebrań, kurtuazyjnych wizyt i politycznych sporów

Zamknijcie im mordy, wykastrujcie cenzurą,
włóżcie w twarz obietnice bez pokrycia,
dajcie im broń w postaci podwyżek, których wartość spada bo wzrasta inflacja,
zamknijcie im mordy tresurą jak w cyrku, tak aby bali się srać ze strachu
zamknijcie tam na arenie przed ludźmi,
tak aby bali się srać ze strachu.
zamknijcie im ryje telewizją i zasiłkiem
niech jedzą chleb, piją piwo, wino, wódkę,
oglądają mecze, kłócą się na stadionach, która drużyna jest lepsza,
niech boją się samych siebie i czują oddech religii i wojska,
niech plotkują śmieją się, obgadują, zdradzają i pieprzą swoje żony.
tylko po to abyście mieli spokój, z pomocą ich pokory, bezmyślności i głupoty
mogli wejść do NATO, zdobyć zaufanie banków,
tylko ci co płacą nad wami mają władzę,
rzną was w dupę, obciągacie im kutasy,
głosujecie za Chinami gdy w Tybecie płonie wolność,
sprzedajecie czołgi, koncesje na broń, tylko ci co płacą nad wami mają władzę.
Ksiądz, generał, prokurator, nauczyciel, za plecami prezydenta liczą pieniądze,
powiewają flagi, zbliża się państwowe święto,
msza dla generała, defilada dla papieża.

pokazowe procesy dla studentów,
naukowe stopnie od prezydenta.
i dlaczego ?! Lee Oswald nie urodził się w Polsce dwadzieścia lat później?
Zamknijcie im mordy, nie ma innej możliwości,
podwyżki zasiłek, dużo wolnych dni od pracy,
święta państwowe i święta religijne, sto kanałów w telewizji i setki rozgłośni.
dużo jedzenia i alkoholu w sklepach, niech ćwiczą pamięć powtarzaniem reklam.
Zamknijcie im mordy, przegłosujcie kilka uchwał,
w obronie zdrowia, moralności, konstytucji.
odbierzcie im argument, pracę, związki zawodowe,
niech rzygają, śmieją się, przesiadują w pubach,
niech chleją alkohol mają satysfakcję z życia,
a młodzi odkrywają nową drogę, narkotyki.
Zamknijcie im mózgi, dla mądrych więcej książek,
niech każda mąci w głowach, stawia nowe pytania,
pozostawia bez rozsądnych odpowiedzi,
szarpie sumienia, energią wrażliwością.
Zamknijcie im mordy niech się wieszają,
zapłodnione dziewczyny zmuszajcie do porodów,
całe życie to za mało, by się mogli mścić na dzieciach
za podłość skurwysynów, brak uczucia i miłości,
zamknijcie im macice, wymierzajcie kary,
niech rzucają się pod pociąg, wyskakują z okien,
tym co usuwają grajcie na sumieniach,
niech nigdy nie podnoszą ręki na boską władzę,
dużo seriali, dostęp do zachodnich stacji,
niech szukają ulubionych zespołów i idoli
zwiążcie im ręce, tak by nie widzieli sznura,
ale aby na karku czuli oddech władzy.
pieniądze, modlitwa, ekologia, disco polo, obiecujcie więcej niż możecie obiecać.
i tak nie pamiętają, a omamią ich słowa, i tak was wybiorą i wybiorą was znowu.

Mądrze mówcie, mruźcie oczy przed kamerą,
wyglądajcie schludnie, poprawiajcie krawaty,
cytujcie filozofów, ale mówcie proste słowa,
obiecujcie wiele, ale róbcie smutne miny,
golcie się rano, nie palcie papierosów,
prześladujcie zło i nie skrywajcie uczuć.
Mówcie o młodości, o biedzie i o matce,
wtrącajcie strofy narodowych poetów,

pokazujcie się na meczach, wspominajcie o żonie,
Piłsudskim, honorze, kardynale i papieżu,
stosujcie dietę życia, byście młodo wyglądali,
tak aby w wyborach znowu na was głosowano,

Czy nie ma przeciwnika, który wygra walkę z wami?

bo gdy jedni mają głos i zaciśnięte pięści,
wy macie maszyny co zatykają głos
i ludzi w mundurach, którzy aresztują pięści,
zamknijcie im mordy niech się uspokoją,
niech idą do wojska, albo do złodziejskiej pracy,
do policji, do mafii albo biorą ślub
i każdy niech się martwi o pensję
niech czytają gazety, żony gniją w kuchni,
faceci niech się ślinią gdy widzą modelki,
wyrwijcie im języki, lecz pozwólcie czasem mówić,
zwiążcie im ręce, lecz pozwólcie czasem działać,
niech marnują energię, zdrowie, wyobraźnię,
nie zabierajcie wódki, papierosów, narkotyków,
tym zwyciężycie w następnych wyborach,
a oni będą wam wdzięczni do końca życia.
Pieniądze, narkotyki, wódka, dopływ tlenu,
infiltracja środowisk młodzieżowych, robotniczych,
publiczna telewizja, polityka kulturalna....

.... ZAMKNIJcie IM MORDY, TERAZ, JEST WASZA KOLEJ, JESTEŚCIE U WŁADZY I WY
DECYDUJECIE KTO JEST CHORY I KOGO TRZEBA LECZYĆ. TERAZ JEST WASZ RUCH I WY
DECYDUJECIE, KTO JEST CHORY I KOGO TRZEBA LECZYĆ !!!⁸⁹³

Piosenka o tak długim tekście na nagraniu trwa zaledwie siedem minut, z czego ostatnie dwie to już sama muzyka gitarowa z bardzo szybkim rytmem wybijanym na perkusji. Przytoczone powyżej słowa są wykrzyczane w ciągu zaledwie pięciu minut, w oszałamiającym tempie, z nielicznymi krótkimi przerwami. Mimo to słychać je wyraźnie (również na nagraniach z koncertów, a nie tylko studyjnych), głos wokalisty dominuje nad dźwiękami instrumentów.

Przesłanie grupy (uznawane czasem za anarchokomunistyczne) dotyczyło konkretnych problemów społecznych, przedstawianych w perspektywie zależności geopolitycznych, socjalnych i kulturowych. Krytyka odnosiła się nie tylko do zinstytucjonalizowanych form sprawowania władzy, takich jak państwo z jego ustrojem parlamentarnym i systemem rynkowym czy

893 Guernica y Luno, *Hymn miłości*, [w:] *Wszystkie sztandary tak mocno już zostały splamione krwią i gównem, że najwyższy czas byłoby nie mieć żadnego. Wolność*, 1999. Zapis tekstu stosuję za stroną zespołu: <http://guernicayluno.republika.pl/Przes%B3anie/hymn%20mi%B3o%9Cci.htm>, dostęp: 2.03.2013.

hierarchiczna struktura kleru katolickiego, lecz także do zjawisk społeczno-kulturowych postrzeganych jako warunkowane przez te formy. Alkoholizm, narkomania, przemoc domowa, agresywne zachowania kibiców na stadionach, próby samobójcze kobiet, którym z przyczyn ideologicznych odmówiono prawa do aborcji, bezkrytyczna fascynacja zachodnią popkulturą – wszystkie te negatywnie oceniane zjawiska zostały ujęte nie w oderwaniu od siebie, lecz jako wzajemnie powiązane skutki mechanizmów władzy i dominacji o charakterze systemowym. Abstrakcyjna władza była przy tym nieustannie materializowana w łatwo rozpoznawalnych i powszechnie znanych figurach: „Ksiądz, generał, prokurator, nauczyciel, za plecami prezydenta liczą pieniądze”. Ideologie władzy zostały sprowadzone ostatecznie do bazy ekonomicznej, do nagich stosunków siły, które w przypadku wykroczenia poza narzucane przez stronę dominującą reguły gry zawsze sprowadzają się do przemocy symbolicznej i fizycznej. Polityczne zaangażowanie Guerniki tłumaczył jej anonimowy muzyk:

Nie chcemy być kapelą polityczną, to świat wokół nas zmusza nas, żebyśmy taką kapelą byli. [...]. Odrzucamy to wszystko co jest polityczne, ale niestety to nie odrzuca nas – zabija nasze uczucia, naszą wrażliwość, zabija nas samych. A jesteśmy tylko ludźmi – możemy się więc bronić rękami albo krzykiem, swoimi zmysłami – a więc musimy być kapelą polityczną, żeby się bronić: przed polityką, przed policjantem, przed gościem, który nas atakuje⁸⁹⁴.

Surowa ocena rzeczywistości społecznej w III RP została wystawiona przez ludzi, którzy na początku panowania nowego ustroju wchodziłi w dorosłe życie. Ich samowiedza była już inna niż parę lat starszych kolegów. Utwory Guerniki y Luno z jednej strony opierały się na wcześniejszych działaniach, ideałach, wyobrażeniach obecnych w kulturze alternatywnej, z drugiej zaś – przekraczały je, poszukując technik i stylów adekwatnych do nowych okoliczności. Szymański podkreślał pionierską rolę starszych punkowców i wspominał swoją młodzieńczą fascynację Karcerem, którego muzyków spotykał w murach liceum. Choć Karcer zaczął działać w innych warunkach, stworzył szokową, prowokacyjną poetykę, którą mogli później rozwinać młodszy uczestnicy ruchu, nawet jeśli ich drogi na słupskich ulicach nieczęsto się przecinały⁸⁹⁵.

Widmo komercjalizacji

Docenienie starszych grup punkowych w przypadku Guerniki szło w parze z krytyką aktualnej sytuacji na scenie alternatywnej: pogoni za inspirowanymi komercyjnie modami, nietolerancji wobec innych poglądów, mizoginii i konsumpcjonizmu. Członkowie zespołu

894 Brak autora, *Wywiad z kapelą Guernica y Luno*, „Mać Pariadka” 2/1994, s. 32.

895 Rafał Szymański, „Pasażer” 5/1994.

akcentowali swoją niezależność. Zwykły samochodowy garaż jednego z nich, służący za miejsce prób i spotkań, był jednocześnie metaforycznym *Niezależnym garażem*:

Oglądaj wiadomości
Oglądaj panoramę
Akceptuj swą postawę
To co ci podają
Granica świadomości
Przebiega tam gdzie słowa
Misternie oplatają Obszary twojej percepcji
A my powiemy nie!
My niezależny garaż!⁸⁹⁶

W *Ankiecie „Żółtych Papierów”* na temat profesjonalizacji i komercjalizacji sceny alternatywnej w 1994 roku (numer 5 [23] 1994) wziął udział między innymi „Jarek”, muzyk Guerniki, redaktor zina „Bunkier”, opisując spory i konflikty toczone na scenie. Zaczął od odróżnienia komercji od wykorzystywania środków masowego przekazu. Audycja „Pietii” w Radiu Kolor czy koncert zespołu Włochaty na festiwalu w Jarocinie w 1993 roku (oznakami komercjalizacji imprezy były bramki, ochroniarze i sponsor – Marlboro) w opinii „Jarka” dotyczyły raczej problemu metod szerzenia alternatywnych idei niż komercjalizacji. „KOMERCJA – tym słowem bardzo lubymi się posługiwać i wzajemnie oskarżać” – pisał muzyk, patrząc z dystansem na samą dyskusję o komercji⁸⁹⁷. Następnie podał własne rozumienie tego terminu:

Tymczasem działalność komercyjna to pewien rodzaj kapitalistycznej aktywności, który polega na wyruchaniu od klienta jak największej kasy. Czy pokazywanie gęby w TV lub występ na masowej imprezie typu „Orkiestra Świątecznej Pomocy” są równoznaczne z osiąganiem finansowego zysku? Na pewno komercja to jakieś SEDESY czy inne SILVERTONY, ale jeżeli ktoś chciałby postawić na tej samej półce np. QQRYP PRODUCTIONS (surrealistyczne ceny kaset tej firmy w sklepach to inna historia) lub zespół punkowy, który oprócz zwrotu kosztów podróży wymaga od organizatora – w zależności od faktycznych możliwości – dodatkowej zapłaty (gitar, strun, sprzętu nagłaśniającego nie rozdają jeszcze w sklepach za darmo!) to jest co najmniej niepoważny.

„Linia” dzieląca niezależność od komercji miała być uchwytana tylko we własnym doświadczeniu, w konfrontacji systemu wartości z kwestią finansowania.

Zarzut o komercję pojawia się najczęściej, gdy dana kapela lub niezależny dystrybutor zaczynają osiągać pewien zysk, który pozwala rozwinąć działalność, zabezpieczyć najbliższą przyszłość. Pieniądze to początek wszelkiego zła, ale jeśli posłużymy się nimi rozsądnie to może się okazać, że dzięki nim będziemy w stanie oprzeć się napadowi oficjalnych, lansowanych przez państwo wzorców kulturowych

896 Guernica y Luno, *Niezależny Garaż*, [w:] *Prawdziwie wolny jestem jedynie wtedy, kiedy równie wolni są wszyscy ludzie, którzy mnie otaczają*, 1994, zapis tekstu stosuję za stroną zespołu: http://guernicayluno.republika.pl/Przes%BFanie/niezale%BFny_gara%BF.htm, dostęp: 8.10.2014.

897 „Jarek”, *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994, s. 36.

i społecznych. NIEZALEŻNOŚĆ GWARANTUJE SCENIE PRZEDE WSZYSTKIM FINANSOWA SAMOWYSTARCZALNOŚĆ⁸⁹⁸.

Niekomercyjność nie oznacza przy tym od razu niezależności – „Jarek” odwoływał się do przypadku organizacji koncertów w domach kultury jako sytuacji pozbawionej wymiaru komercyjnego, lecz niewolnej od zależności, co musi „wcześniej czy później doprowadzić do upadku”. Inne zdanie miał na ten temat Wojciech Sawicki z Bartoszyce, również biorący udział w ankiecie „Żółtych Papierów”. Sawicki, reprezentujący „Łabondek Zine”, pisał o nieoczekiwanym sukcesie współpracy alternatywnej młodzieży z urzędnikami w swoim mieście, od razu w emocjonalnym tonie odpowiadając na zarzuty, których się spodziewał:

Jakiś czas temu (około pół roku) nawiązaliśmy kontakt – my, rzecz można: załoga z Bartoszyce – z regionalnym Ośrodkiem Kultury w celu utworzenia i propagowania programu o nazwie TRATWA, mającego pomóc promować kulturę młodzieży, ale tej „innej”. Ustaliliśmy program, w którym wiele miejsca zajmują prawa zwierząt, wegetarianizm, akcje anty-nazistowskie, a także muzyka i sztuka. Otrzymaliśmy od urzędowych bastardów dotacje (już widzę pierwsze krzywe miny) – dosyć wysokie. Poza tym urzędnicy z samej góry (Urząd Rady Ministrów) przekonywali burmistrzów naszych czterech miast (Olsztyn, Ostróda, Lidzbark Warmiński, Bartoszyce) o konieczności oddania do naszej dyspozycji lokali, w których moglibyśmy wyładowywać się twórczo. A co musicie dać w zamian ? – spyta co drugi. Cichą muzykę, ładne fryzury i pogadanki na temat roli Kościoła w życiu młodzieży ? Otóż – NIC !!! – nie jesteśmy żadnym wentylem bezpieczeństwa i nikt nie chce z nas zrobić Owsikowych harcerzy⁸⁹⁹.

Sawicki był przekonany, że współtworzył w Bartoszycach model, który następnie miał się upowszechnić w innych województwach. Zakładane we współpracy z samorządem niezależne centra miały z czasem zacząć samodzielnie się utrzymywać dzięki prowadzeniu pubu, sprzedaży kaset i zdrowej żywności.

Dość podobny stosunek do twórczości co „Jarek” miał Krzysztof Grabowski z Dezertera. Muzyk definiował komercję jako działanie zogniskowane na maksymalizację zysków, wprowadzał przy tym podział na „twórczość niezależną”, niepodporządkowaną zewnętrznym wpływom politycznym i finansowym, oraz „twórczość alternatywną”, prezentującą wartości odmienne od „kultury oficjalnej”⁹⁰⁰. Scena alternatywna była dla Grabowskiego formą organizacji tej twórczości, w Polsce rozrywaną potrzebami, aspiracjami i dylematami etycznymi swoich liderów. Rozwiązaniem problemów nękających scenę mogłoby być wprowadzenie na niej „alternatywnego zawodowstwa”, czyli uczciwego zarabiania na własnej twórczości, w zgodzie z ideałami⁹⁰¹. Niewątpliwie Grabowski, aktywny od ponad dziesięciu lat muzyk sztandarowego zespołu sceny alternatywnej, mógł tak właśnie wyobrażać sobie własną przyszłość.

898 Tamże, s. 36.

899 Wojciech Sawicki, *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994, s. 35.

900 „Krzysiek” [Krzysztof Grabowski], *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994, s. 35.

901 Tamże, s. 36.

Radykalniejsze poglądy prezentował natomiast Rafał „Kazi” Kasprzak z grupy Alians. Przekonywał on, że rolą kultury alternatywnej jest tworzenie własnych kanałów komunikacji, a nie – udzielanie się w radiu i telewizji, choćby w najbardziej szlachetnych celach⁹⁰². Bunt, wyrażany nie własnymi siłami, lecz za pośrednictwem kontrolowanych odgórnie rozgłośni, traci swoją siłę – staje się malowniczym obiektem, którego obecność podnosi słuchalność i oglądalność. Argument „wyjścia z punkowego getta” poprzez udział w komercyjnych projektach i imprezach był, jak zauważał Kasprzak, „bardzo często wykorzystywany przez co słabsze jednostki w celu wytłumaczenia się ze swych wątpliwych poczyną”⁹⁰³. Słuszne postulaty, wygłaszane ze sceny skomercjalizowanego jarocińskiego festiwalu, nie mogą zabrzmieć szczerze, brak funduszy zaś nie usprawiedliwiał uzależniania się od mecenatu firm fonograficznych i medialnych zamiast ciężkiej, oddolnej pracy. Wymiana opinii na łamach „Żółtych Papierów” była tylko fragmentem szerszej dyskusji, którą toczono w zinach, na koncertach i spotkaniach; zupełnie jakby widmo komercjalizacji krążyło nad kulturą alternatywną.

W tym samym numerze „Żółtych Papierów” ukazała się recenzja kasety Guerniki y Luno *Prawdziwie wolny jestem jedynie wtedy, kiedy równie wolni są wszyscy ludzie, którzy mnie otaczają*:

Jest ! Wreszcie ! Wszyscy, którzy czekali – doczekali się, a warto było czekać. Tej kasecie można by sporo zarzucić: cieniutkie studio, słabe brzmienie, wyciszane utwory i tym podobne duperele, ale po co ? Ci, którzy ten zespół znają z coraz liczniejszych koncertów, wiedzą czego można się po tej kasecie spodziewać, a tym którzy nie wiedzą należy się słówko: muzyka, która grają chłopcy z Guerniki, to – jak to sami określili – ekstremal punk ze znakomitymi tekstami. I tu warto zatrzymać się na chwilę: GUERNICA Y LUNO to zespół z najmocniejszym chyba w tym kraju przekazem, a teksty utworów „Odpowiedzialność” i „5 minut” po prostu powalają – posłuchajcie sami, naprawdę warto. A najlepiej: kiedy już posłuchacie – zróbcie coś !!!⁹⁰⁴.

Piosenki *Odpowiedzialność* i *5 minut*, którymi zachwycali się krytycy anarchistycznego magazynu, stanowiły kolejne przykłady krytycznej refleksji: kwestionowały utrwalone w kulturze alternatywnej wyobrażenia i zachowania. W drugiej z nich Guernika prowokacyjnie zwracała się do słuchacza: „Jesteśmy kukiełkami twojego przyzwyczajenia, / zafascynowania punk, modą na anarchię, wyrazicielami twojego buntu / cholernymi ideami dla których kupujesz kasety i wydajesz pieniądze”⁹⁰⁵. Muzycy w dosadnych słowach oznajmiali, że nie grali dla publiczności zainteresowanej kolekcjonowaniem nagrań i buntem ograniczonym do słuchania muzyki.

902 „Kazi” [Rafał Kasprzak], *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994, s. 32.

903 Tamże, s. 33.

904 (mp) [„Mycha” i Przemysław Gulda], brak tytułu, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994, s. 38-39.

905 Guernica y Luno, *5 minut*, [w:] *Prawdziwie wolny jestem jedynie wtedy, kiedy równie wolni są wszyscy ludzie, którzy mnie otaczają*, 1994, zapis tekstu stosuję za stroną zespołu: <http://guernicayluno.republika.pl/minut.htm>, dostęp: 8.10.2014.

Wskazywali, że taki konsumpcjonistyczny stosunek odbiorców był pożywką dla rynków muzycznych w USA i Wielkiej Brytanii, gdzie kolejne mody wynosiły na szczyt i wkrótce zmiatały ze sceny pragnące coś przekazać zespoły – tytuł piosenki nawiązywał do danych artystom kilku minut sławy. Bunt, który nie wprowadza realnych zmian, zdaniem Guerniki, nie jest wiarygodny. Do bierności i konsumpcjonizmu słuchaczy dochodziła infiltracja sceny przez służby specjalne oraz rozproszona, niewidzialna władza, paraliżująca społeczną aktywność:

Tymczasem państwo nie próżnuje potrafi wpoić przymus,
niewidzialną igłą zaszczyć swój system.

I teraz scena pilnuje się sama, realnie nie stanowi żadnego zagrożenia,
kto się wychyla, robi coś innego, natychmiast jest jebany.

W imię szczeniactwa i idealistycznych mrzonek.

Kiedy my jesteśmy w podziemiu, buntujemy się i zamykamy we własnym kręgu,
nikt z nami nie ma problemu, nikt nas nie musi pilnować, sami robimy to najlepiej,
a gdy przychodzi 1 maja, to w Gdańsku trzeba zrobić koncert popularnych zespołów,
bo inaczej mało kto przyszedłby na demonstrację...

A państwo nie próżnuje, ulica Samolotowa w Warszawie to znany adres.

Budżet operacyjny Urzędu Ochrony Państwa wynosi 250 miliardów,
policji tylko 60, jak myślisz na co idzie ta kasa?

A scena jest inwigilowana, proste czynności trzymają w szachu wszelkie działania.

Państwo nie potrzebuje większego wysiłku,
skinheadzi robią to za policję, nawet bez pieniędzy,
partie prawicowe oficjalnie jednoczą się,

a ich szefowie akceptowani są przez mass media i opinię publiczną.

I nikt nie reaguje. Państwo jest zadowolone.

Całą naszą energię obraca w walkę z faszyzmem.

Z drugiej strony państwo wysyła skinów i opóźnia interwencję policji⁹⁰⁶.

W dalszych partiach raz mówionego, raz krzyzanego monologu „Ciaha” pojawiały się przykłady koncertów przerwanych z powodu napaści skinheadów, konfliktów między fanami czy interwencji policji. Antagonizmy między różnymi frakcjami punków i między młodzieżą z różnych miast ułatwiały państwu kontrolę bezrefleksyjnego ruchu, dla którego liczyły się „koncerty i głupie hasła”⁹⁰⁷. Reszty dopełniało oddziaływanie wychowania, szkoły, kleru, oficjalnej popkultury i narkotyków.

„Mycha” i Przemysław Gulda, podpisujący się inicjałami (mp) redaktorzy „Żółtych Papierów”, kilka miesięcy po cytowanej recenzji opublikowali artykuł, zainspirowany właśnie *5 minutami*, na wstępie przypominając słowa Szymańskiego i przyznając: „I co ? Jakie wnioski wyciągnęliśmy z tego ? Żadne ! Dalej sami kopiemy się po głowach, bo tak jest łatwiej, bo wtedy

906 Tamże.

907 Tamże.

nikt nam nie pogrozi pałką ani kodeksem”⁹⁰⁸. Wśród przykładów takich destrukcyjnych dla sceny zachowań autorzy wymieniali awantury na koncertach, ciągle zarzuty pod adresem wydawnictwa QQRYYQ i zespołu Włochaty, postawy pasywne i nihilistyczne. Przewyciężeniem tych słabości miało być wzajemne zaufanie, którego w ruchu alternatywnym dramatycznie brakowało. „Mycha” i Gulda tłumaczyli:

Kupujemy kasety z QQRYYQ, bo mamy zaufanie do ludzi, którzy je wydają, bo wiemy, że kasa z nich nie idzie na Rosjanki dla Pietii, ale na załatwianie kolejnych licencji, na organizowanie imprez z Warszawie.

Kupujemy „chujowe” zinki, które są tak słabo zrobione, że nabywanie ich mogłoby się wydawać wyrzucaniem pieniędzy w błoto, bo mamy zaufanie do kolesi, którzy je robią, bo włożyli w to ileś tam godzin swojej pracy i jakąś tam forszę na xero, bo wierzymy, że następny numer będzie lepszy.

Czytamy „grafomańskie wierszydła”, bo dla kogoś kto je napisał są one bardzo ważne – na tyle, że przepisuje je na maszynach, szuka możliwości wydania tego i udostępnienia innym, bo mamy doń zaufanie.

Wchodząc na koncert zawsze płacimy za bilety, chociaż nie raz moglibyśmy spokojnie dogadać się z organizatorami wejść za darmo, ale mamy do nich zaufanie, wiemy, że tej kasy nie wydadzą na pierdoły, ale na to, żeby następny koncert był jeszcze lepszy⁹⁰⁹.

W zakończeniu tekstu redaktorzy „Żółtych Papierów” przyznawali, że ich apel może wydać się infantylny i idealistyczny. Uważali jednak za słuszne mimo wszystko upomnieć się o rzecz tak podstawową jak wzajemne zaufanie, konieczne dla rozwoju sceny. W pewnym sensie apel ten wcale nie był infantylny – wagę zaufania jako budulca silnych, demokratycznych społeczności podkreślał Robert Putnam. „Zaufanie napędza współpracę. Im większy poziom zaufania w obrębie społeczności, tym większe prawdopodobieństwo współpracy. Z kolei współpraca powiększa zaufanie” – pisał amerykański socjolog⁹¹⁰. Źródłami zaufania były w jego ujęciu normy wzajemności oraz sieci obywatelskiego zaangażowania, zwykle wzajemnie ze sobą powiązane. Razem fundowały one kapitał społeczny, konieczny dla sprawnej koordynacji działań w obrębie wspólnoty⁹¹¹. Akumulacja kapitału społecznego zwiększała szanse współpracy przynoszącej korzyści wszystkim uczestnikom.

Jednakże takie ujęcie kapitału społecznego zupełnie ignoruje rzeczywistą funkcję tego kapitału w walkach między grupami społecznymi i pojedynczymi ludźmi. Różnicujący wymiar kapitału społecznego uwydatniła teoria krytyczna Pierre'a Bourdieu. Przejęty z języka ekonomii termin kapitału Bourdieu stosował do stworzenia nauki o praktykach społecznych, nie tylko i nie przede wszystkim o charakterze jawnie ekonomicznym. Stąd badacz wyróżniał obok kapitału ekonomicznego społeczny, kulturowy, symboliczny, szkolny, informacyjny i inne jeszcze jego

908 (mp) [„Mycha” i Przemysław Gulda], brak tytułu, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 11 [29]1994, s. 33.

909 Tamże, s. 33.

910 Robert Putnam, *Demokracja w działaniu*, przeł. Jakub Szacki, Znak, Kraków 1995, s. 265.

911 Tamże, s. 258.

rodzaje. Wszystkie one, w zależności od ich wielkości i konfiguracji, miały określać z jednej strony pozycję i możliwości jednostki lub grupy, z drugiej zaś – stawkę w grze między różnymi jednostkami lub grupami. Umożliwiało to przeprowadzenie analizy wieloczynnikowej, z uwzględnieniem możliwości przekształcenia jednej formy kapitału w drugą⁹¹². Kluczowe znaczenie miały tu: kapitał społeczny – zasób znajomości, relacji, kontaktów możliwych do wykorzystania w grze – oraz kulturowy, polegający na posiadaniu kompetencji, zdolności, dyspozycji pozwalających rozpoznawać dzieła i praktyki prawomocne i reagować na nie w prawomocny (społecznie uznany za właściwy) sposób. Kapitał szkolny jest w tym sensie kapitałem kulturowym dostarczany i legitymizowany przez instytucje oświatowe, przyznające tytuły wykształcenia.

912 Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej. Wydanie nowe*, PWN, Warszawa 2007, s. 897.

DYSTYNKCJA

Dyspozycja estetyczna

Podstawą ogromnej liczby działań alternatywnych grup i ruchów był model percepcji, który Pierre Bourdieu określał mianem dyspozycji estetycznej. Socjolog pisał, że dyspozycja estetyczna [...] jest jedynym, społecznie uważanym za „stosowny”, sposobem odnoszenia się do przedmiotów społecznie desygnowanych jako dzieła sztuki, czyli jako dzieła wymagające i jednocześnie zasługujące na podeście zgodne z intencją wyłącznie estetyczną, zdolną je rozpoznać i ukonstytuować jako dzieła sztuki [...] ⁹¹³.

Kultura alternatywna była pozornie obszarem nieustannego kwestionowania „stosownych” sposobów obchodzenia się ze sztuką, jak również kwestionowania wyróżnionego statusu sztuki, jej granic i hierarchizacji. Jednakże podważanie to zachodziło głównie na poziomie konwencji, stylów i deklaracji – i jako takie było raczej świadectwem dyspozycji estetycznej, pozwalającej trafnie rozpoznawać społecznie ustanawiane porządki, niż jej zaprzeczeniem. Bourdieu twierdził, że dyspozycja estetyczna polega na postrzeganiu przede wszystkim formy, a nie – funkcji danego przedmiotu, jego jakości estetycznych, nie zaś – praktycznych. Taki rodzaj percepcji wydaje mi się w kulturze alternatywnej bardzo trwały; właśnie dzięki sile interioryzacji dyspozycji estetycznej, a nie – jej odrzucenia, jest możliwe rozciągnięcie stosunku estetycznego z tradycyjnie ukonstytuowanych przedmiotów artystycznych na formy społeczne, technologiczne i inne elementy rzeczywistości pozaartystycznej. Ale jeśli „estetyczna intencja «czyni» dzieło sztuki”, to jednocześnie „klasa obiektów artystycznych wyróżniałaby się tym, że wymaga ona postrzegania zgodnie z intencją ściśle estetyczną” ⁹¹⁴. Łatwo zauważyć, że praktyki kultury alternatywnej taką intencję projektowały; dobrym przykładem są uliczne happeningi jako hybryda ludowego widowiska, demonstracji politycznej i występu artystycznego – dzięki elementom artystycznym happeningi mogły być postrzegane jako sztuka i tak miały być postrzegane w intencji ich animatorów, między innymi dlatego, że w pewnym stopniu zabezpieczało to akcje przed brutalnością milicji, na jaką były narażone manifestacje jednoznacznie polityczne. Bourdieu w celu wyjaśnienia tego mechanizmu przytaczał rozważania Erwina Panofsky'ego z książki *Meaning in the Visual Arts*:

„Intencja” ta sama stanowi produkt norm i społecznych konwencji przyczyniających się do określenia zawsze kruchej i historycznie zmiennej granicy pomiędzy zwykłymi przedmiotami technicznymi a przedmiotami sztuki: „Gust klasyczny – zauważa Panofsky – wymagał, aby listy prywatne, mowy

⁹¹³ Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądu*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 41.

⁹¹⁴ Tamże, s. 41.

oficjalne i tarcze bohaterów były *artystyczne* [...], podczas gdy gust nowoczesny wymaga, aby architektura oraz popielniczki były *funkcjonalne*”⁹¹⁵.

Gust twórców alternatywnych z pewnością nie był tak „czysty” jak przedstawiciele awangardy Tadeusza Kantora czy Włodzimierza Borowskiego, dążących do „oczyszczenia” sztuki z wpływów wszystkich czynników społecznych, politycznych i ekonomicznych⁹¹⁶. Twórczość alternatywna była daleka od ideałów estetycznej izolacji dzieła, zarówno pod względem doboru tematów, jak i sposobu interakcji z odbiorcą. Od „dezterów konceptualizmu” (jak mówił o sobie Marek Konieczny), poprzez nowych dzikich i happenerów Pomarańczowej Alternatywy, po artystów krytycznych kolejne pokolenia twórców i twórczyń uważały, że sztuka powinna podejmować kwestie społecznie istotne i pozostawać w rezonansie ze społeczeństwem. Jednak rzadko kiedy funkcja brała górę nad formą; różne nurty kultury alternatywnej w mniejszym lub większym stopniu stroniły od takich sytuacji kojarzonych ze sztuką „przykościelną” i tradycją katolicko-narodową bądź z socrealistycznym obsługiwaniem zamówień społecznych. Apologia wolności twórczej ekspresji przeważała nad funkcjonalną krytyką formy, tak jak dążenia artystów do przekroczenia granicy między sztuką a życiem mogły być tylko mniej lub bardziej udaną próbą restytucji tego, co w „estetyce ludowej” jest praktycznie doświadczaną pierwotną ciągłością⁹¹⁷. Bourdieu zauważał, że „względnie liczna frakcja posiadaczy najrzadszych tytułów afirmuje swoją estetyczną pozycję deklarując, że przedmiotem percepcji artystycznej może być wszystko”⁹¹⁸. Wzmianka ta pozwala dostrzec, że *klimat estetyczny* alternatywnej wspólnoty emocjonalnej był skutecznym (ponieważ skrywającym swoją funkcję) czynnikiem społecznej dystynkcji – teoria Bourdieu przywraca wymiar klasowy, zapoznany w „socjologii marzycielskiej” Maffesolego⁹¹⁹.

Przykładem estetycznego stosunku do rzeczywistości może być autobiograficzna narracja „Majora” Waldemara Fydrycha⁹²⁰. Tożsamość rozumiem tu w ślad za Anthonym Giddensem jako „projekt refleksyjny, za który jednostka jest odpowiedzialna”⁹²¹, a za Philippem Lejeune'em dodam, że autobiograf „nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją

915 Tamże, s. 42.

916 Por. tekst programowy powstałej w 1966 roku Galerii Foksal PSP *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, formułujący koncepcję galerii całkowicie wyizolowanej z rzeczywistości społeczno-politycznej (Włodzimierz Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, *Program Galerii Foksal PSP*, Warszawa 1967) oraz przeciwstawienie awangardy i kontrkultury przez związanego z Foksalem Andrzeja Turowskiego (Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej, 1910-1930*, PWN, Warszawa 1990, s. 197). Piotr Piotrowski komentował postulat izolacjonizmu teoretyków Foksalu: „W tej izolacji kryła się zasadnicza myśl [...] utopii dzieła absolutnie czystego i niezależnego od jakichkolwiek nacisków zewnętrznych i manipulacji, usytuowanego w obszarze bytu niemal absolutnego, poza instytucjami, polityką, ekonomią, społeczeństwem etc.” (Piotr Piotrowski, dz. cyt., s. 137).

917 Por. Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 45.

918 Tamże, s. 51.

919 Michel Maffesoli, dz. cyt., s. 30.

920 Choć równie dobrze mogłaby to być twórczość Pawła Konnaka, Krzysztofa Skiby czy Kamila Sipowicza.

921 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 107.

mówi⁹²². Zaproponowana przez Lejeune'a definicja autobiografii brzmi: „retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”⁹²³. Jak zauważył autor tej definicji, łączy ona specyfikę formy językowej (opowieść prozą), tematu (losy jednostki i jej osobowości), sytuacji autora (tożsamego z narratorem) i statusu narratora (tożsamego z bohaterem i opowiadającego w formie retrospekcji). Badacz zaznaczał, że funkcję estetyczną w przypadku „zwykłych autobiografii” należy umieścić w szerszych ramach, obok wymiarów etycznego, emocjonalnego i referencjalnego⁹²⁴; pod tym względem dzieła „Majora”, podporządkowane efektowi artystycznemu, do „zwykłych” z pewnością nie należą. Pierwszy rozdział książki Fydrycha i Bogdana Dobosza *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa* zaczynał się od słów:

Jaki jest Major, każdy widzi. Jego osoba wyłamuje się z większości schematów. Potrafi sprawić wrażenie człowieka nieobecnego, by za moment błysnąć pełną racjonalizmem analizą; grzeczny, wręcz uprzejmy facet może jednak i boleśnie „ugryźć”; składając oświadczenie o swojej apolityczności, polityce poświęca 80% rozmowy, abnegat, ubrany jak „ubogi uchodźca ze wschodu” („Polityka”) lubi jednak „eleganckie damy”, itd. Bez dialektyki ani rusz⁹²⁵.

Dialektyka przeciwieństw w zachowaniach i stylu bycia „Majora” stanowiła podstawowy element jego autokreacji, rozumianej jako podporządkowywanie swojej trajektorii tożsamości pewnej narracji, prowadzonej równolegle z tą trajektorią, lecz prezentowanej jako właściwie, poza drobnymi korektami, niezmienna esencja osobowości. Giddens pisał na ten temat:

„Ja” tworzy trajektorię rozwoju od przeszłości do antycypowanej przyszłości. Jednostka przystosowuje swoją przeszłość, analizując ją ze względu na to, czego spodziewa się po (refleksyjnie zorganizowanej) przyszłości. Trajektorja tożsamości jest spójna i wynika z poznawczej świadomości różnych faz przebiegu życia. To właśnie przebieg życia, a nie wydarzenia w świecie zewnętrznym, staje się dominującą „figurą tła” w sensie Gestalt. Nie jest całkiem tak, że wszystkie wydarzenia zewnętrzne czy instytucje to „nieokreśloność”, na tle której wyraźnie wyróżnia się jedynie przebieg życia. Ale wydarzenia te zaznaczają się tylko o tyle, o ile przyczyniają się do samorozwoju, stawiają przeszkody, które trzeba pokonywać, albo są źródłem wątpliwości, którym trzeba stawić czoło⁹²⁶.

Publikacja Dobosza i Fydrycha ukazała się w 1989 roku, jeszcze przed emigracją „Majora” do Francji. W momencie szybkich przemian gospodarczo-ustrojowych w końcu lat osiemdziesiątych „antycypowana przyszłość” stała pod znakiem zapytania, dlatego „dialektyczne” blefowanie było Fydrychowi bardzo na rękę. Blef, w rozumieniu, w jakim stosował ten termin

922 Philippe Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, przeł. Regina Lubas-Bartoszyńska, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 2.

923 Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. Aleksander Labuda, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 22.

924 Tamże, s. 18.

925 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 5.

926 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 108.

Bourdieu⁹²⁷, był podstawową formą udziału Fydrycha w grach kulturowych, nim „Major” nie uzyskał w nich wystarczająco mocnych kart.

W *Żywotach Mężów Pomarańczowych* Fydrych opisał szczegółowo swoje życie, od narodzin w 1953 roku do emigracji w roku 1990⁹²⁸. Opowieść jest jedną z ośmiu biografii w książce, ale dominuje nad nimi ilościowo, jest też najbardziej staranna pod względem literackim, a jej fragmenty autor wykorzystywał w późniejszych tekstach. Twierdzenie Giddensa, że autobiografia „jest rdzeniem tożsamości jednostki w nowoczesnym życiu społecznym”⁹²⁹, wobec praktyk autobiograficznych Fydrycha okazuje się nad wyraz trafne. Życie „Majora” w jego własnej relacji pełne było tajemniczych znaków, wróżb i niesamowitych koincydencji. Już narodziny stały się wydarzeniem, którego adekwatne ujęcie możliwe byłoby tylko w planie kosmicznym:

Major Waldemar Fydrych przyszedł na świat kilka tygodni po odejściu marszałka Stalina. Będąc wielkim konspiratorem, potrafił cierpliwie czekać na właściwy moment swego wyjścia z ukrycia. Były to czasy wielkiego przełomu. W chwili jego urodzenia na niebie pojawiły się ogniste znaki. Szalała przeraźliwa burza. Dął ogromny wiatr. W smugach deszczu mieniły się pomarańczowe języki słońca. Dziwne zachowanie przyrody interpretowano wtedy politycznie. Przypuszczano, że Jutrzenka zabiera duszę Generalissimusa do niebios, do krainy, gdzie rozbrzmiewają wieczne strofy Międzynarodówki. Nikomu do głowy nie przychodziło, że przyczyną tylu niesamowitych zjawisk były Mars i Wenus – planety, pod wpływami których znajdował się Waldemar Fydrych. Nie było astrologów, którzy mogliby postawić właściwy horoskop. Gdyby ktokolwiek przewidywał, że nasz bohater zostanie opozycjonistą, tego typu układ gwiazdny wywoływałby zgrozę⁹³⁰.

W najnowszej książce pod tytułem *Major* Fydrych do niezwykłych okoliczności swoich narodzin dodał „pierwsze oznaki wiosny” na drzewach, nadmienił też, że w kościele, w którym został ochrzczony, tego samego sakramentu dostąpił niegdyś Mikołaj Kopernik⁹³¹.

Zdaniem Lejeune'a „autor, reprezentowany na pograniczu tekstu przez swoje nazwisko, stanowi odniesienie, do którego na mocy paktu autobiograficznego odsyła podmiot mówiący”, czyli narrator⁹³²; pakt autobiograficzny polega właśnie na uznaniu tożsamości autora, narratora i bohatera. Dwaj ostatni są – w odróżnieniu od autora – wewnątrztekstowymi figurami; wobec konstytutywnej relacji tożsamości relacja podobieństwa jest wtórna, co umożliwia budowanie w autobiografii „osobistego mitu”⁹³³. „Major” wykorzystał tę możliwość, tworząc swoją autobiografię na zasadzie pastiszu narracji mitycznych, opowieści o bohaterze kulturowym, reprezentującym całą społeczność i symbolicznie wyjaśniającym kategorię jej kultury⁹³⁴. *Hieros*

927 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 446.

928 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*

929 Anthony Giddens, dz. cyt., s. 109.

930 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 9–10.

931 Waldemar Fydrych, *Major*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 12.

932 Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, s. 46.

933 Tamże, s. 52.

934 Eleazar Mielecynski, *Mity bohaterskie i „obrzędy przejścia”*, [w:] tegoż, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier,

logos zostały tu z przedwiecznej przeszłości przeniesione we współczesność i wypełnione wydarzeniami historycznymi, a te ostatnie – zinterpretowane jako zachodząca naocznie kosmogonia. W stylizowanym na dziecięcą wyobraźnię opisie oficjalna nowomowa PRL i socrealistyczne klisze mieszały się ze światem baśni, eposów i mitów. Narrator tej opowieści wyraźnie dystansował się od „naszego bohatera”, nadając swojej relacji rysy obiektywności. Lejeune stwierdzał, że typ autobiografii trzecioosobowej uwypukla zjawiska, których nie rozstrzyga literacka fikcja:

Nie będąc sygnalizowana użyciem „ja” w samym tekście, jest ona ustanawiana pośrednio, lecz wyraźnie, przez podwójne równanie: autor = narrator i autor = postać, z czego wynika, że narrator = postać, nawet wówczas, gdy narrator jest niejawny. Zabieg ten zgodny jest z podstawowym znaczeniem wyrazu „autobiografia: biografia napisana wprawdzie przez zainteresowanego, lecz jak biografia”⁹³⁵.

Wprowadzenie przez narratora dystansu wobec dawnego siebie może mieć charakter ironiczny lub całkiem poważny (jak poddanie się osądowi Boga lub historii), może implikować pychę lub pokorę. W przypadku „Majora” dystans umożliwiał wprowadzenie nie tyle ironicznego, ile ludycznego stosunku do własnej biografii. Fydrych już jako dziecko miał posiadać zdolności artystyczne i zadatki na geniusza:

Życie artystyczne Waldemara Fydrycha zaczęło się dosyć wcześnie. Mając zaledwie cztery lata, dał się poznać jako aktor recytujący wiersze, głównie rymowane. Umiejętne, pełne empatii recytowanie poezji przyniosło mu ogromny sukces. [...]. Kiedy zaczął twierdzić, że zostanie księdzem, nikt nie miał wątpliwości, że tak się stanie. Celebrowanie mszy oraz posiadanie atrakcyjnej gospodyni przypadło młodemu artyście do serca. Karierę artystyczną kontynuował w przedszkolu. [...]. W wieku pięciu lat Fydrych po raz pierwszy przebrał się za krasnoludka. Pod względem historycznym był to ważny moment. Wprawdzie mając sześć lat, posiadał umiejętność czytania – jednymi z pierwszych lektur Waldemara były *Iliada* i *Odyseja* Homera – ale pragnienie, by zostać marszałkiem, wielkim wodzem, jak Cezar, czy herosem, jak Herakles, nie było realne⁹³⁶.

Rozwój miała zakłócić wymuszona przez nauczycieli i rodziców praworęczność, powodująca trwałe uszkodzenie relacji między dwiema półkulami mózgu. Wzmianki o tym dziwnym zaburzeniu powracały przy okazji kolejnych perypetii: raz półkule miały komunikować się właściwie i wtedy „Major” postępował racjonalnie, innym razem brak koordynacji między pracą półkul miał skutkować czynami ryzykownymi lub ekscentrycznymi. Zagadkowe zaburzenie odpowiadało funkcji losu, fatum w opowieściach tradycyjnych.

Jednym z pierwszych działań irracjonalnych było rozpoczęcie przez młodego bohatera konspiracji. Fydrych założył w technikum cukrowniczym w rodzinnym Toruniu tajny Związek Bachusa, którego kapłanem chciał zostać; członkowie Związku podrabiali zwolnienia lekarskie, pili

PIW, Warszawa 1981, s. 280-285.

935 Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, s. 25.

936 Waldemar Fydrych, *Major*, s. 12-15.

wino w przyszkolnych krzakach. Jako uczeń szkoły średniej Fydrych miał wiele zajęć⁹³⁷, stał się też bohaterem kilku szkolnych skandali, przeciwstawiając się woli dyrekcji szkoły, łamiąc regulamin i tworząc kłopotliwe dla innych osób sytuacje.

Uprawomocniona autodydaktyka

Po skończeniu technikum Fydrych, motywowany pragnieniem uniknięcia służby wojskowej, zdał na studia w Instytucie Historii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, mimo że na egzamin wstępny przyszedł w stroju kąpielowym (zapewniał, że miał właśnie iść na basen). Na drugim roku studiów zaczął prowadzić humorystyczne audycje w studenckiej radiostacji; jego ówczesne zainteresowania koncentrowały się na kabaretach Tey i Salon Niezależnych oraz spektaklach w reżyserii Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy, Józefa Szajny (sam próbował inscenizować *Proces* Kafki). Szukając szerszych perspektyw i różnorodnego, tolerancyjnego otoczenia, na trzecim roku studiów przeniósł się na Uniwersytet Wrocławski. We Wrocławiu zetknął się z nowatorskimi prądami teatralnymi podczas przedstawień Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego, odbył też staż w Instytucie Laboratorium, co wielokrotnie wspominał.

Przywołując w autobiografii wspomnienia przedstawień, festiwali i innych wydarzeń z zakresu sztuki awangardowej jako niezwykłych doświadczeń i inspiracji własnej twórczości, Fydrych przedstawiał siebie w roli kontynuatora teatralnej awangardy. Bourdieu pisał, że spośród różnych przedmiotów „nie ma bardziej *klasyfikujących* niż uprawomocnione dzieła sztuki”⁹³⁸. Inscenizacje Grotowskiego, Wajdy, Swinarskiego i Szajny były dziełami prawomocnymi w najwyższym stopniu. „Gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą”, jak pisał Bourdieu⁹³⁹. Sytuowaniem się po stronie awangardy tłumaczyć można fakt, że swoje akcje (którym blisko było do ludowych, świątecznych widowisk, opartych na zaangażowaniu emocjonalnym, śmiechem i zabawą przełamujących konwenanse) Fydrych od początku nazywał happeningami, używając stosunkowo nowego pojęcia z zakresu sztuki współczesnej. Pojęcie happeningu w odniesieniu do ulicznych parad i przemarszów przenosiło akcent z ich społecznych funkcji na konceptualną formę, za którą musi stać jakiś autor – artysta.

Podjęcie studiów we Wrocławiu przyniosło Fydrychowi identyfikację z ruchem hipisowskim, o czym tak opowiadał:

937 Organizował seanse filmowe, skakał ze spadochronem, latał szybowcem, pływał żaglówką, podnosił ciężary, należał do drużyny harcerskiej.

938 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 23.

939 Tamże, s. 15.

Spotykał podobnych do siebie. Rozpoznawali się po długości włosów. Umawiali się najczęściej pod barem „Barbara”. Słuchali muzyki, oglądali swoje długie włosy, nierzadko pokazywali sobie zdjęcia muzyków wyglądających jak oni, rozważali sens istnienia. Miejsmem spotkań były kluby studenckie, w których odbywały się koncerty. Wszystko przebiegało w normie, w spokoju, rozumieniu i propagowaniu miłości⁹⁴⁰.

W środowisku wrocławskich hipisów Fydrych czuł się wyśmienicie, tu zetknął się z marihuaną oraz innymi środkami zmieniającymi świadomość. Anegdoty o spotkaniach, żartach i „odlotach” hipisów zostały kontrastowo zestawione ze scenami z uniwersyteckiego Studium Wojskowego: hipisi mieli okazać się ludźmi spokojnymi, szczęśliwymi i w gruncie rzeczy rozsądnymi, natomiast wojskowi jawili się jako historycy, idioci, krzykacze i paranoicy. W konsekwencji dostrzeżenia tego kontrastu główny bohater „zrozumiał, że żyje w kraju pięknym i że rząd robi zabawne rzeczy”⁹⁴¹. Jednak gdy po śmierci Stanisława Pyjasa w 1977 roku studenci i inni mieszkańcy Wrocławia – w tym kręgi hipisowskie – zaczęli podejmować inicjatywy polityczne, Fydrych uległ presji otoczenia. Zaczął roznosić ulotki, poszedł na pierwszy w swoim życiu wiec, znalazł się w gronie założycieli wrocławskiego Studenckiego Komitetu Solidarności. Politykę i konspirację traktował jednak z przymrużeniem oka: „Kontynuacja tradycji ruchu hippie, warsztaty u Grotowskiego, Studencki Komitet Solidarności stały się zaczynem tkanki przyszłych happeningów”⁹⁴². Działalność w SKS przyniosła Fydrychowi poznanie Jacka Kuronia, szefostwo komisji kultury w akademiku (ze stanowiska musiał zrezygnować wskutek nacisku ze strony prorektora) i udział w redakcji biuletynu SKS „Podaj Dalej”. Aktywności te łączyły się z bogatym życiem towarzyskim. Ironiczny opis kontestacyjnych działań studentów akcentował elementy zabawy, popisów przed dziewczętami, emocjonującego ryzyka i naśladowania starszych opozycjonistów; zaangażowanie ideowe znajdowało się w tle.

Przez cały ten czas Fydrych nie zaniedbywał studiów z zakresu historii i historii sztuki. Zapał do edukacji można zinterpretować jako wzmożoną akumulację kapitału szkolnego, zdobywanie kompetencji potrzebnych do społecznej legitymizacji aktywności kulturalnych. Bourdieu podawał „dwa zasadnicze fakty” w sprawie zależności między kulturowym kapitałem a kategorią jego posiadaczy i dziedzin jego stosowania:

z jednej strony bardzo ścisły związek między obyczajami w dziedzinie kultury (lub pochodnymi względem nich opiniami) a kapitałem szkolnym (mierzonym zdobytymi dyplomami), lecz także, w następnej kolejności, pochodzeniem społecznym (ujętym przez zawód ojca), z drugiej zaś to, że przy równym kapitale szkolnym ciężar pochodzenia społecznego w eksplikatywnym systemie praktyk czy preferencji rośnie, gdy oddalamy się od dziedzin najbardziej uprawomocnionych⁹⁴³.

940 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 24.

941 Tamże, s. 29.

942 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 7.

943 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 21.

Stąd w celu zrozumienia aspiracji należy przyjrzeć się pochodzeniu społecznemu. W swoich wspomnieniach „Major” niewiele miejsca przeznaczał na historie rodzinne – zaledwie tyle, by wywnioskować, że pochodził z drobnomieszczańskiego domu o przeciętnym statusie. Zarówno rodzice – krawiec i telefonistka – jak i młodszy brat, którego pasją były motory, nie rozumieli ekscentrycznych zachowań Fydrycha i nakłaniali go do stabilizacji („nie nadawali za sytuacją”)⁹⁴⁴. Dla porównania, zupełnie inaczej przedstawiała się kwestia pochodzenia w przypadku Tomasza Lipińskiego i Roberta Brylewskiego, o czym pierwszy z nich pisał z ledwo skrywanym poczuciem wyższości:

Robert i ja pochodziliśmy z rodzin artystycznych i chyba obaj nie wyobrażaliśmy sobie innego życia. Ojciec Roberta tańczył, mama śpiewała. Dzieciństwo upłynęło mu w koszęcińskim zamku, gdzie rezydował Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”. Do Warszawy zjechał jako kilkulatek i zamieszkał z mamą w centrum miasta, z oknami na Pałac Kultury. [...] mieszkanko przy Pańskiej stała się oficjalną siedzibą zespołu. Pomieszkowałem tam pod nieobecność pani Hanki, jak zwaliśmy mamę Roberta. [...]. Tam też spędzaliśmy niekończące się godziny z gitarą w rękach, improwizując, nagrywając pomysły, dyskutując o świecie i wszechświecie, słuchając muzyki i z lubością oglądając reżymową telewizję, będącą dla nas niewyczerpanym źródłem inspiracji, podobnie jak Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina mający za oknem dzień i noc⁹⁴⁵.

Posiadanie subtelного smaku nie musiało być tak oczywistym skutkiem społecznego pochodzenia rodziców. Urodzony w 1974 roku Radosław Jankowski, określony przez Jakuba Michalaka mianem „guru wrocławskich załogantów”⁹⁴⁶, został punkiem już około 1977 roku, a więc w rok po boomie na punkową muzykę w Wielkiej Brytanii. Jankowski szybko zgromadził w mieszkaniu we Wrocławiu kolekcję zachodnich płyt i czasopism muzycznych, ponieważ wraz z prowadzącym interesy ojcem (niegdyś bikiniarzem, następnie znanym filatelistą) wyjeżdżał do Europy Zachodniej. Inny z wrocławskich punków Marcin „Świnia” Stavros Saroulakis wspominał: „U Radka w domu był tzw. freedom”, nieco ironicznie określając panujący tam klimat jako *post hippie*⁹⁴⁷. Sam Jankowski w drugiej połowie lat osiemdziesiątych wyjechał na stałe do Niemiec Zachodnich, gdzie studiował i równolegle organizował imprezy muzyczne. Jak opowiadał, początki jego punkowych fascynacji wynikały z audycji radia Luksemburg i brytyjskiego Radio One oraz z zachodniej prasy, dzięki którym mógł być dla kolegów autorytetem:

Przez moje wrocławskie mieszkanie na Buskiej przewijało się coraz więcej ludzi, którzy chcieli odnaleźć się w scenie lub chcieli usłyszeć nową muzykę [...]. Przychodzili też ludzie z różnych kapel lub tacy, co chcieli grać, tłumaczyliśmy im z Marcinem, jak słuchać i odbierać muzykę, o co w tym wszystkim

944 Waldemar Fydrych, *Pomarańczowa Alternatywa i jej twórcy*, s. 169.

945 Tomasz Lipiński, *Prywatna historia...*

946 Jakub Michalak, dz. cyt., s. 15.

947 Marcin Stavros Saroulakis, *Dawaliśmy ludziom światło*, [w:] Jakub Michalak, dz. cyt., s. 19.

chodzi, i ukierunkowywaliśmy. Dawaliśmy też wskazówki, jak grać. Ludzie dzięki nam zaczęli inaczej myśleć⁹⁴⁸.

W porównaniu do rówieśników z rodzin inteligenckich i wielkomiejskich Fydrych miał znacznie trudniejszą sytuację wyjściową. Jego intelektualne i artystyczne aspiracje legitymizowało dopiero magisterium z historii (w 1980 roku) i historii sztuki (w 1987 roku); były to dyscypliny społecznie uznawane za szczególnie nobilitujące. Happening – ulubiona technika artystyczna Fydrycha – z jednej strony świadczył o „byciu na czasie”, ponieważ stanowił zjawisko z zakresu nowatorskiej, awangardowej sztuki, z drugiej zaś – właśnie wskutek nieosadzenia w wielowiekowej tradycji nie był zastrzeżony dla elit w takim stopniu jak najmocniej legitymizowane dyscypliny sztuki. Właśnie dlatego legenda awangardy jako sztuki wysokiej, lecz nieelitarnej, postępowej, lecz łatwo przyswajalnej rozbudzała nadzieje udanego blefu w systemie klasyfikacji – przeskokienia społecznych hierarchii.

Nikłość wzmianek o domu rodzinnym kontrastowała z bogactwem opisów życia szkolnego i studenckiego, wokół którego skupiały się wszystkie aktywności bohatera: sportowe, kulturalne, towarzyskie i polityczne. Fydrych regularnie buntował się wobec porządków panujących w szkołach i na uczelniach, ale ten bunt nie powinien przesłonić umieszczenia instytucji szkolnej w centrum narracji autobiograficznej, będącej jednocześnie opowieścią o awansie społecznym, barwnym życiu hipisa, prowokacyjnego artysty, duszy towarzystwa i przywódcy ruchu młodzieżowego. Dla skutecznego odgrywania wszystkich tych ról kluczowy był kapitał szkolny – wynikający nie tyle z samej wiedzy zdobywanej na lekcjach i wykładach, ile z wdrażanego przez szkołę nastawienia na gromadzenie nowych wiadomości i doświadczeń, a także ze związanych ze szkołą instytucji społecznych grupy koleżeńskiej, amatorskiego teatru, klubu studenckiego i tym podobnych. Szkoła zarówno poświadcza operowanie kapitałem kulturowym, jak i go przydziela, wymagając realizacji „przedsięwzięcia *uprawomocnionej autodydaktyki*, jaką zakłada zdobycie «kultury osobistej»”, tym regularniej, im wyższy jest poziom wykształcenia i status dziedziny⁹⁴⁹. Posłużenie się przez Bourdieu paradoksalnym określeniem *uprawomocnionej autodydaktyki* miało na celu podkreślenie, jak różnie traktuje się samouka, zdobywającego wiedzę poza szkołą, oraz czerpiącego z tych samych, pozaszkolnych źródeł absolwenta – człowieka, który ma przyznany przez szkołę tytuł, uprawniający go do nauki pozaszkolnej. Odnośnie do tego efektu wykształcenia socjolog stwierdzał:

W milcząco akceptowanej definicji wykształcenia szkolnego, *formalnie* gwarantującego pewną umiejętność (tak jak tytuł inżyniera), zawiera się zatem fakt, że *realnie* gwarantuje ono posiadanie

948 Radosław Jankowski, *W kontrze do muzyki młodej degeneracji, w konfrontacji z państwem i społeczeństwem*, [w:] Jakub Michalak, dz. cyt., s. 24.

949 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja*, s. 34, kursywa autora.

„kultury ogólnej”, tym rozleglejszej, im bardziej wykształcenie to jest prestiżowe. I odwrotnie – w wykształceniu tkwi także fakt, że nie można wymagać żadnej realnej gwarancji tego, co gwarantuje ono formalnie i realnie, lub, jak kto woli, gwarancji stopnia, w jakim gwarantuje ono to, co gwarantuje⁹⁵⁰.

Wolność od przymusu ekonomicznego

Według autobiograficznej opowieści moment przełomowy w życiu Fydrycha wiązał się z wezwaniem do wojska, z powodu którego bohater udał się do psychiatry. Wyrabianie sobie tak zwanych żółtych papierów było częstą metodą uniknięcia służby w armii. Podczas jednej z wizyt u lekarza Fydrych ogłosił się majorem, co psychiatra przyjął ze zrozumieniem, doradzając mu jednak umówienie się z koleżanką do kawiarni. Po wyjściu z gabinetu pacjent wykorzystał to zdarzenie jako temat kolejnej anegdoty o sobie. W ten sposób tytuł majora przylgnął do Fydrycha, który już wcześniej znalazł upodobanie w retoryce militarnej. Wiosną 1979 roku założył „organizację wojskową”, Pułk, Armię: zadekretował nabór w akademiku i Katedrze Historii Sztuki, nadał kolegom szarżę, a psychiatrę ogłosił swoim przełożonym, pułkownikiem. Nadając zmyślane stopnie wojskowe w zabawie w wojsko, Fydrych już jako „Major” mógł ustalać faktyczne grupowe hierarchie, czym potwierdzał i umacniał swoją wywyższoną pozycję.

W 1980 roku Fydrych i jego przyjaciele zarejestrowali na Uniwersytecie Wrocławskim Ruch Nowej Kultury – oficjalną organizację studencką, alternatywną wobec NZS i SZSP. RNK stał się podstawą happeningów, publikacji *Manifestu Surrealizmu Socjalistycznego*, pism „A” i „Pomarańczowa Alternatywa”. Gdy jesienią 1981 roku wybuchł ogólnopolski strajk studencki, RNK przyłączył się do protestujących, a Fydrych wybił się na jednego z przywódców środowisk studenckich. Zaangażowanie polityczne znów stało się okazją do gier towarzyskich i nieskrępowanej twórczości⁹⁵¹. Po wprowadzeniu stanu wojennego „Major” postanowił się ukrywać, co przyjęło formę kolejnej zabawy. „Raz mieszkał na Sępolnie, innym razem – pod wpływem domniemanych lub prawdziwych ostrzeżeń – ukrywał się też na Sępolnie”⁹⁵². W czasie wakacji 1982 roku kursował między różnymi miastami, gdzie „na supertajnych spotkaniach rozprzestrzeniał ideę strajku absencyjnego”⁹⁵³, znakomicie się przy tym bawiąc. „Stan wojenny wydał mu się ciekawszy niż normalny stan, a Polska komunistyczna – atrakcyjniejsza niż jakikolwiek kapitalizm” – podsumowywał ten okres życia swojego protagonisty narrator *Żywotów...*⁹⁵⁴.

950 Tamże, s. 35, kursywa autora.

951 Ludyczny stosunek RNK do strajku był przyczyną konfliktu grupy z Uczelnianym Komitetem Strajkowym na UW.

952 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 105.

953 Tamże, s. 109.

954 Tamże, s. 110.

Druga połowa 1982 roku to czas pojawienia się na murach pierwszych wizerunków krasnoludków. Fydrych malował je na plamach powstałych po zamalowanych hasłach antykomunistycznych – zgodnie z dialektyką hasło miało być tezą, plama antytezą, krasnoludek zaś – syntezą. W ślad za „Majorem” „malarstwem taktycznym” na ulicach Wrocławia i innych miast (Łodzi, Krakowa, Warszawy, Gdańska, Szczecina i Katowic) z „kubłem i pędzlem”⁹⁵⁵ zajęli się jego przyjaciele. Powszechne emergencje krasnoludków miały, według zasady przechodzenia ilości w jakość, doprowadzić do surrealistycznej rewolucji społecznej. Zaskoczone akcją były nie tylko SB i milicja, lecz także środowiska opozycyjne, które często – i do pewnego stopnia słusznie – odbierały rysunki i napisy jako żart z ich konspiracyjnych poczynąń. Zamiast oczekiwanych aktów solidarności i zaangażowania spotkały się z niejasną, formalną grą, stanowiącą efekt dystansu estetycznego. Pisane na murach antykomunistyczne hasła i plamy powstałe po ich usunięciu były dla Fydrycha fenomenem przede wszystkim estetycznym; rzeczywistość, do której się odnosiły, była sprawą drugorzędną, której nie trzeba traktować serio. Jednakże „malarstwo taktyczne” nie przyniosło zamierzonych rezultatów masowej surrealizacji życia społecznego: obrazy krasnoludków okazały się zbyt enigmatyczne, by wywołać poruszenie w szerszych kręgach.

W 1986 roku Fydrych wrócił do aktywności społeczno-artystycznych; od wiosny 1987 zaczął organizować happeningi Pomarańczowej Alternatywy, w których tłum ludzi przebranych za krasnoludki i inne bajkowe postacie śpiewał, grał na bębnach i gitarach, tańczył i wędrował ulicami Wrocławia, co budziło zaciekawienie i wesołość przechodniów. Popularność happeningów przyczyniła się do szybko rosnącej sławy „Majora”, najpierw w Polsce, później też za granicą. Przywódcą Pomarańczowej Alternatywy interesowały się czasopisma wszystkich obiegów, a także dziennikarze zachodni, o happeningach informowało Polskie Radio. W prasie opozycyjnej z rosnącą życzliwością publikowano relacje z wydarzeń, fotoreportaż, wywiady z „Majorem” i jego surrealistyczne opowiadania. Drugoobiegowe czasopismo „Puls” nagrodziło Pomarańczową Alternatywę nagrodą Puls Roku 1987, a Fydrych odebrał coroczną Nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność”. Oprócz symbolicznej nobilitacji nagroda miała też wymiar finansowy: dwieście tysięcy złotych pozwoliło „Majorowi” w wieku trzydziestu czterech lat porzucić fizyczne prace dorywcze i wynająć pokój. Stał się „gwiazdą opozycji”, jak określili go Edward Górski i Waldemar Maszenda w drugoobiegowym „Kontakcie” z 1988 roku⁹⁵⁶. Gdy wiosną tego roku

955 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 9.

956 Waldemar Fydrych, *O surrealizmie socjalistycznym – rozmowa z twórcą i szefem Pomarańczowej Alternatywy Waldemarem Fydrychem*, rozm. przepr. Edward Górski, Waldemar Maszenda, [w:] „Kontakt”, wybór artykułów z nr nr 7-8, 9 / 1988, Res Publica 1989, s. 8. Z kolei w wywiadzie z „Majorem” przedrukowanym w 1988 roku przez „Higienę” z czasopisma „Szkoła” Fydrych prezentował się jako lider młodzieży, której zależało przede wszystkim na wolności wyboru własnego stylu życia. Happener mówił o potrzebie samostanowienia młodych ludzi, jaką mogłoby zaspokoić wprowadzenie w Polsce socjalizmu „z ludzką twarzą”, na wzór reform „praskiej wiosny” w Czechosłowacji 1968 roku. Wśród rzeczy, które miały składać się na ten socjalizm „z ludzką twarzą”,

„Major” został skazany przez Kolegium ds. Wykroczeń na dwa miesiące aresztu i umieszczony w więzieniu przy ulicy Kleczkowskiej we Wrocławiu, w Warszawie, Gdańsku, Poznaniu i Krakowie odbywały się happeningi na rzecz jego uwolnienia, a petycję w tej sprawie podpisało czterdziestu intelektualistów; protest wyraziło nawet oficjalne Zrzeszenie Studentów Polskich, argumentując, że Pomarańczowa Alternatywa to ruch artystyczny, wywodzący się z kultury studenckiej⁹⁵⁷. 9 maja 1988 roku we wrocławskiej Galerii Na Ostrowie została otwarta ekspozycja *Pomarańczowa Alternatywa* według koncepcji Sławomira Monkiewicza (komisarzem wystawy był Krzysztof Albin). 29 grudnia 1988 roku Pomarańczową Alternatywę nagrodził ufundowaną z własnych środków kamerą wideo Andrzej Wajda. Aleksander Wojciechowski, krytyk i historyk sztuki, prezentował akcje Fydrycha jako tylko pozornie beztroskie, a naprawdę heroiczne czyny antykomunistyczne:

Łacińskie słowo *maior* wiąże się z pojęciem szacunku czy prestiżu. Stąd wywodzi się i stopień wojskowy o tej nazwie. Fydrych przyznając sobie samowładnie rangę oficerską traktował jako kpinę. Arlekinada ta z czasem zawierać zaczęła przesłanie także o treściach poważnych. W jego przypadku nieoczekiwanie słowo „major” wróciło do pierwotnego znaczenia, wyrażającego autorytet. Stał się on bowiem idolem zbuntowanej młodzieży. Pomarańczowa Alternatywa w swych ulicznych spektaklach, przybranych w szaty karnawałowych zabaw, odbierana była jako polityczna manifestacja. Operowała środkami pozornie niewinnymi, lecz mimo to groźnymi dla władzy: ośmieszeniem, groteską, kpina⁹⁵⁸.

Zdaniem Wojciechowskiego śmiech w happeningach Pomarańczowej Alternatywy „przeradza się w bolesny grymas”⁹⁵⁹. W jego interpretacji uwydatnione zostały ryzyko konfrontacji z milicją i poniesione ofiary. To one w oczach krytyka uwznioślały wystąpienia ruchu. Tego typu recepcja działań Pomarańczowej Alternatywy w 1992 roku nobilitowała happeningi do rangi kultury prawomocnej. W rozmowie ze stycznia 1989 roku podkreślał artystyczne korzenie swoich aktywności: „Chodzi o wolność człowieka. W tym sensie Pomarańczowa Alternatywa jest integralną częścią nurtu swoiście dadaistycznego, satyrycznego, który przyjął nazwę surrealizmu socjalistycznego. Pierwsze happeningi nie miały charakteru politycznego”⁹⁶⁰. W tym samym wywiadzie Fydrych, który utrzymywał się wówczas ze stypendium literackiego, wyrażał niepewność co do swojej przyszłości:

Waham się pomiędzy robieniem doktoratu, twórczością literacką, a twórczością malarską. Doktorat z historii sztuki powinienem zrobić. Mam już nawet temat: akademizowanie się awangardowych form sztuki – jak coś, co było niezależne, staje się zależne. [...]. Również chcę pisać opowiadania literackie,

były przede wszystkim swobody osobiste, możliwość podróży zagranicznych i wprowadzenie armii zawodowej (Waldemar Fydrych, *Ja, major*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988, brak paginacji).

957 Ostatecznie Fydrych został uniewinniony.

958 Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992, s. 86.

959 Tamże, s. 89.

960 Waldemar Fydrych, *Pomarańczowa Alternatywa i jej twórcy*, s. 168.

kilka zostało już wydrukowanych; może nawet zdobęde się na powieść. Będę też usiłował sprzedać moje obrazy⁹⁶¹.

Dyspozycja estetyczna jest zależna od bieżących i przeszłych warunków materialnych egzystencji; podleganie ekonomicznej konieczności jest równoważne ograniczonej możliwości akumulacji kapitału kulturowego, również tego legitymizowanego przez system edukacji. Jako zdolność brania w nawias funkcji i okoliczności dyspozycja estetyczna stanowi część stylu życia, ogólnego stosunku do świata, opartego na dystansie do potrzeb ekonomicznych. W przypadku Fydrycha dystans ten zapewniali początkowo rodzice, później zadbał o to sam „Major”, mając się dorywczych, tymczasowych prac w okresie studiów. Abstrahowanie od ekonomicznej konieczności było względnie łatwe wskutek państwowej polityki, która zapewniała szereg darmowych zajęć i rozrywek dla młodzieży, nisko płacone akademiki, stołówki, bary mleczne, przejazdy komunikacją miejską i krajową. Młodzi ludzie, zwłaszcza studenci i studentki, jeśli nie mieli wysokich oczekiwań co do standardu ekonomiczno-materialnego, mogli stosunkowo łatwo uwolnić się od konieczności i poświęcić czas na działania społeczne i artystyczne. Wakacyjne wyjazdy do pracy fizycznej w NRD, zbiory szyszek, okazjonalne dorabianie drobnym handlem, usługami i chałupniczą wytwórczością były wystarczającymi źródłami dochodów dla osób, które korzystały ze studenckich i uczniowskich ulg i przywilejów, a w trudnych chwilach mogły liczyć na finansowe wsparcie ze strony rodziców i krewnych. Włodek Wolek, pierwszoosobowy narrator opowieści *Czarna Matka* Wojciecha Stamma, zwięźle przedstawiał prace podejmowane w młodym wieku, wraz z towarzyszącymi im perypetiami – od drobnego przemytu do emigracji zarobkowej w Norwegii:

No i potem wszystko się pokićkało, na studia zdałem, ale trzeba było wtedy zarabiać pieniądze, zajęliśmy się z moją dziewczyną przemytem, najpierw papierosy i plecaczki, kozuchy z Turcji, wizyta w Norwegii, praca w ogrodnictwie, poprzedzona poszukiwaniem pracy przez dwa miesiące, wszyscy znajdowali pracę w trzy tygodnie, a ja szukałem lata, miesiące, na squacie była chryja, tam mieszkał niejaki Telewizor z Warszawy, ten to był nieprzyjemny, palili jointy, dziewczyna Telewizora rąbnęła kasę Wałczerkowi, w ogóle zacie, wiecie... Typowe polskie nasze emigranckie, pszenno-gryczano-serowe...⁹⁶².

Podobny zbiór dorywczych prac w kraju i na emigracji przedstawił w rozmowie ze mną „Końjo”:

Kazik Staszewski swoje pierwsze pieniądze zarobił dopiero po dwóch latach grania, pracował jako cieć na budowie albo jeździł do Londynu, tam pracować na budowie. Muniek Staszczyk był cieciami na tej samej budowie co Kazik, pracował też w pizzerii w Londynie. Tymon grał z Mikołajem Trzaską Beatlesów na ulicach. Ja pracowałem jako listonosz, roznosiciel mleka, pracowałem w NRD-owskiej fabryce ze Zbyszkiem Sajnogiem. Sajnog pracował na budowie, mimo że był nietęgiego zdrowia. Dwóch moich kolegów, „Kudłaty” i ktoś jeszcze, pracowało w stoczni. Takie sezonowe prace – dwa czy trzy razy

961 Tamże, s. 173.

962 Wojciech Stamm, *Czarna matka*, W.A.B., Warszawa 2008, s. 183.

w roku – wystarczały dla studenta, który nie miał specjalnych potrzeb. Rzeczywistość materialna była w zupełnie innym wymiarze⁹⁶³.

Dyspozycja estetyczna, definiowana przez Bourdieu jako „trwała skłonność i zdolność do praktyki pozbawionej funkcji praktycznej”⁹⁶⁴, aby się ukonstytuować, wymagała doświadczenia wolności od konieczności właśnie w tym sensie, jaki mimowolnie wyraził Konnak, mówiąc o pozostawianiu rzeczywistości materialnej „w zupełnie innym wymiarze”. Istotnie, doświadczenie rzeczywistości materialnej w dokładnie tym samym wymiarze co reszty egzystencji znacząco ogranicza możliwość dystansowania się od celów pozaestetycznych. W twórczości Fydrycha zaświadczała o tym książka *Krasnoludki i gamonie* z 2006 roku, dotycząca dziewięcioletniego okresu (od 1990 roku) emigracji we Francji⁹⁶⁵. „Major” zarabiał tam na życie wykonywaniem prac fizycznych. We wstępie podkreślał dramatyzm sytuacji emigranta: „Ta opowieść jest o wędrowce, o wędrowce milionów ludzi, którzy wyjeżdżają ze swego kraju. Wyjeżdżają, by żyć, by przeżyć”⁹⁶⁶. Jednakże zaraz dalej nazywał emigrantów „Małymi Książętami” i „Alicjami w Krainie Czarów”. Siebie samego charakteryzował jako krasnała⁹⁶⁷. Z drugiej strony, przyznawał się do kłopotów i słabości:

uciekałem przed lękiem, że mogę umrzeć, że nie znajdę miejsca dla siebie, nie zarobię ani jednego grosza, że stoczę się. [...]. Miałem wrażenie panującej wokół klęski, nad którą unosiła się wola podróży. Czułem, że towarzyszy mi atmosfera porażki tego kraju, upadku znaczeń, że tworzy się nowy, pokraczny język⁹⁶⁸.

Konieczność utrzymywania się z pracy fizycznej Fydrych przekuwał w kolejną, fascynującą zabawę w wyśmienitym towarzystwie:

Muszę oświadczyć, że w Paryżu najciekawszą grupą zawodową są malarze pokojowi. Pozostałe kręgi artystyczne są przy nich mizerne. Moje życie i rozwój umysłowy w tym mieście to pochwała malarzy pokojowych, ich wyższości nad resztą. Malarze pokojowi to temat na wielką literaturę Paryża. To sukces tego miasta w sztuce światowej⁹⁶⁹.

Swoją pracę opisywał jako ciąg kampanii wojskowych, rycerskich pojedynków, recytacji poetyckich, intryg miłosnych, czarów i magii. Za każdym razem nie chodziło o pracę rozumianą jako wykonywanie określonych czynności w czysto zarobkowym celu. Obiektywna prawda pracy jako wyzysku⁹⁷⁰ została zepchnięta na margines wobec radości i satysfakcji płynących

963 Paweł „Końjo” Konnak, rozmowa własna.

964 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 71.

965 Przed emigracją „Major” kandydował na senatora w częściowo wolnych wyborach 4 czerwca 1989 roku. Przez ponad miesiąc przed elekcją występował na prowizorycznej trybunie na Świdnickiej, kreując wielki, wyborczy happening. Przegrał jednak nie tylko z kandydatami „Solidarności” i PZPR, ale nawet z Antonim Gucwińskim, dyrektorem wrocławskiego ZOO.

966 Waldemar Fydrych, *Krasnoludki i gamonie*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2006, s. 5.

967 Tamże, s. 50.

968 Tamże, s. 8-10.

969 Tamże, s. 23.

970 Pierre Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. Krzysztof Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 288.

z urzeczywistniania twórczego stosunku do świata. Podobna przemiana dotyczyła innych dziedzin życia: przedmiotem kreacji bohatera miały być jego życie erotyczne i relacje z przyjaciółmi. Cała egzystencja została przedstawiona jako seria wyzwań i rozgrywek, które bywały do bólu rzeczywiste i przykre (jak noc spędzona na stacji benzynowej bądź brak pieniędzy), jednak obrócone w żart, stawały się okazjami do anegdot, które poświadczały wyrafinowany smak autora. Bourdieu zauważał:

Demiurgiczna ambicja artysty, zdolna zastosować do *dowolnego* przedmiotu czystą intencję poszukiwania artystycznego, będącego celem samym dla siebie, implikuje nieskończoną dyspozycyjność estety zdolnego zastosować intencję ściśle estetyczną do jakiegokolwiek przedmiotu niezależnie od tego, czy został on wytworzony zgodnie z intencją estetyczną, czy nie⁹⁷¹.

Doświadczenie absurdu, stale towarzyszące bohaterowi – malarzowi pokojowemu w mundurze Armii Czerwonej, zwanemu przez przyjaciół Prezydentem, buddyście wikłającemu się w kolejne romanse i skandale – pomagało oswoić nieprzyjazną rzeczywistość. W tej funkcji zostało przez Fydrycha wpisane w narrację tożsamościową. Nieustające przenicowywanie porządku norm i pozycji stanowiło spoiwo tożsamości „Majora”; bezsens umożliwiał jednak zdystansowany stosunek do zwycięstw i porażek. Fydrych opisywał swoje paryskie losy już w pierwszej dekadzie XXI wieku, po osiągnięciu statusu artysty we Francji i powrocie do Polski. W nowym tysiącleciu próbował swoich sił w świecie polityki, bez powodzenia startując w wyborach samorządowych⁹⁷².

Ludyczna powaga

W książce *Major* z 2013 roku Fydrych zebrał kolejną wersję swojej biografii, opisy happeningów (przedstawionych w kontekście akcji sytuacjonistów i provosów), fragmenty opery *Don General* z 2010 roku, opowiadania i refleksje na temat kultury i sztuki. Praca wymienia również wcześniejsze książki autorstwa lub współautorstwa Fydrycha, najważniejsze wystawy krajowe i zagraniczne „Majora” i Pomarańczowej Alternatywy oraz filmy poświęcone temu ruchowi. Publikacja wydana przez Narodowe Centrum Kultury i poprzedzona wstępem dyrektora tej instytucji Krzysztofa Dudka jest bogato ilustrowana fotografiami dokumentującymi poszczególne wydarzenia, skanami ulotek, plakatów i dokumentów, malowanymi przez Fydrycha

⁹⁷¹ Tegoż, *Dystynkcja...*, s. 42.

⁹⁷² W latach 2000-2002 we Wrocławiu prowadził wymierzonym w magistrat akcjom Frontu Południowo-Zachodniego. W 2002 roku kandydował na urząd prezydenta Warszawy. Rok 2006, w którym ukazały się *Krasnoludki i gamonie*, był kolejnym rokiem wyborczym, w którym „Major” znów ubiegał się o fotel prezydenta stolicy z ramienia Komitetu Wyborczego Gamonie i Krasnoludki; startował także w kolejnej elekcji w 2010 roku. Z kandydowaniem w wyborach samorządowych wiązały się udział w telewizyjnych i radiowych debatach, spotkania z wyborcami, spoty i piosenki wyborcze, a także happeningi. Skutek tych przedsięwzięć bywał różny – o ile rozbijanie konwencji debat między kandydatami i wykpiwanie składanych obietnic wyborczych przynosiło „Majorowi” zainteresowanie i sympatię, o tyle wyniki wyborów lokowały go na odległych pozycjach.

obrazami, a także portretami ważnych dla autora postaci: Rinpoche Chögyal Namkhai Norbu i Roela van Duijna. Całość utrzymano, podobnie jak wcześniejsze publikacje, w kolorze pomarańczowym. *Major* jest książkowym pomnikiem, jaki wystawił sobie sześćdziesięcioletni Fydrych, w ostatnich latach zajęty popularyzacją, nobilitacją i zabezpieczaniem prawnym swoich dokonań⁹⁷³.

Opowieści „Majora” o samym sobie mają charakter heroikomiczny, stanowią parodię między innymi żywotów świętych (wskazuje na to już tytuł *Żywoty Mężów Pomarańczowych*). Wplecenie w indywidualne losy niezwykłych zjawisk przyrodniczych, znaczących układów ciał niebieskich oraz siatki wydarzeń historycznych symbolicznie wiązało życie Fydrycha z funkcjonowaniem kosmosu i społeczeństwa. Narracja *à rebours* odtwarzała strukturę mitów bohaterskich. Życie Fydrycha zostało ukazane jako metafora przemian społeczeństwa, które on reprezentuje jako bohater kulturowy i tej homologii – a nie nadaniu opowieści rysów realizmu – służyło wymienianie miejsc, dat, postaci i wydarzeń historycznych. Rzeczywistość ze wszystkimi występującymi w niej osobami, sytuacjami i procesami została nakreślona powierzchownie; stanowiła tło, scenografię dla kolejnych przygód bohatera. Perypetie te to happeningi, żarty, romanse i potyczki towarzyskie, zachodzące w egzotyzowanych okolicznościach PRL i Francji. Nie zmieniały one właściwie bohatera, a jedynie potwierdzały jego szczególne właściwości i predyspozycje: był on od początku dany jako gotowy, określony przez niesamowite okoliczności jego narodzin i „pomieszanie” półkul mózgowych we wczesnym dzieciństwie. Przemieszczający się, a właściwie „przesuwany” z punktu do punktu przez nadrzędne wobec niego siły podmiot tych zdarzeń nie rozwijał się, nie przeszedł przemiany, nie odsłaniał psychologicznej głębi. Jego funkcją było ośmieszanie panującego porządku, zrywanie ideologicznej zasłony z realiów świata, demaskowanie źródeł zła na ziemi poprzez postawę naiwną, dobrotliwą, prostoduszną, branie dosłownie tego, co konwencjonalne, traktowanie propagandy jako faktyczności. Narracja autobiograficzna Fydrycha spełniała zrekonstruowany przez Bachtina model powieści próby⁹⁷⁴, sam bohater zaś realizował, również opisaną przez Bachtina, figurę głupca. Rozważając pokrewne figury oszusta, błazna i głupca uczony dowodził, że:

sposób bycia tych postaci ma nie zwykłe, lecz przerośnięte znaczenie, ich wygląd, wszystko, co robią i mówią, nie znaczą wprost, lecz przerośnięcie, często znaczą coś wręcz przeciwnego, nie można tych postaci rozumieć dosłownie, trzeba wiedzieć, że nie są tymi, za których się podają; [...] ich sposób bycia

973 Świadczyć o tym działalność Fundacji Pomarańczowa Alternatywa (w szczególności wirtualne muzeum), obroniony na warszawskiej ASP doktorat artystyczny Fydrycha, sprawa sądowa przeciwko miastu Wrocław o prawa do wizerunków krasnoludków.

974 Por. Michaił Bachtin, *O historycznej typologii powieści. Powieść wychowawcza i jej znaczenie w historii realizmu*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ullicka, Warszawa 1986, s. 287-294.

jest odbiciem jakiegoś innego sposobu bycia, nie jest to jednak odbicie proste. Są to aktorzy w życiu, ich istnienie zlewa się z graną rolą, poza tą rolą w ogóle przestają istnieć⁹⁷⁵.

Sposób bycia, stanowiący odbicie sposobu bycia kogoś innego, istnienie wyłącznie w roli i przez rolę przypominają „ludyczną powagę, jakiej domagał się Platon, powagę bez ducha powagi, powagę w grze – zakładającą zawsze grę samej powagi”, zgodnie ze słowami Bourdieu⁹⁷⁶. Taki ludyczny, a zarazem poważny stosunek do gier kulturowych jest możliwy tylko w przypadku „tych, którym udało się, jeśli już nie uczynić ze swej egzystencji rodzaj dziecięcej gry na podobieństwo artysty, to w każdym razie bardzo przedłużyć, niekiedy na całe życie, dziecięcy stosunek do świata”⁹⁷⁷.

Autokreacja „Majora” w jego książkach była zapewne odpowiedzią na „horyzont oczekiwań” potencjalnych czytelników, zainteresowanych postacią dowcipnego koryfeusza ulicznych zabaw i tańców⁹⁷⁸. Natomiast podważali ją nieraz pozostali członkowie Pomarańczowej Alternatywy, którzy zarzucali autorowi egotyzm, przesadne ambicje przywódcze, skupianie władzy w swoich rękach, umizgi do prasy. O niektórych wewnętrznych tarciach pisał sam Fydrych:

Andrzej Dziewit pragnął, by w szeregach Ruchu Nowej Kultury i założonej przez Majora Ultra Akademii (tajnej uczelni) zaprowadzić demokrację. W swoim kolejnym liście otwartym oskarżał Majora, Marka Hopenera i Rotmistrza Cupałę o zapędy dyktatorskie. Powodem walki o demokrację była funkcja rektora Ultra Akademii. Major ogłosił się komendantem-rektorem⁹⁷⁹.

Latem 1988 roku „strajk” w Pomarańczowej Alternatywie ogłosili najmłodsi uczestnicy ruchu, zwani przez Fydrycha „małolatami”⁹⁸⁰; w lipcu tego roku przeprowadzili oni własną, autonomiczną akcję *Domek na Świdnickiej*. Kontrowersje w Pomarańczowej Alternatywie dotyczyły kwestii finansowych. Nagroda Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność”, której beneficjentem był Fydrych, zdaniem części uczestników miała być przeznaczona na działalność ruchu. W artykule *Pomarańczowa afera* drukowanym w drugim numerze „Mać Pariadki” z 1991 roku Krzysztof Albin zarzucał Fydrychowi zawłaszczenie dorobku ruchu i manię wielkości⁹⁸¹. Według Albina w 1989 z Rady Komisarzy Ludowych PPR w otoczeniu „Majora” nie było już nikogo, co skutkowało powtarzaniem scenariuszy wcześniejszych akcji przez Fydrycha, którego jedyną specjalnością miały być „kontrast pomarańczowo-niebieski i dialogi estetyczno-filozoficzne na komendach”⁹⁸². Jednak tytułową „afetę” miało być tajemnicze przepadnięcie pięciu tysięcy

975 Tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, s. 367.

976 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 71.

977 Tamże, s. 71.

978 Por. Philippe Lejeune, *Autobiografia i historia literatury*, przeł. Regina Lubas-Bartoszyńska, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 68.

979 Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 116.

980 Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 88.

981 Krzysztof Albin, *Pomarańczowa afera*, „Mać Pariadka” 2/1991, s. 6.

982 Tamże, s. 6.

dolarów, które pewna „amerykańska fundacja” przekazała przebywającemu za granicą uczestnikowi ruchu; pieniądze przeznaczone na rozwój języka happeningów wiosną 1989 roku miał odebrać „Major” i wydatkować zgodnie z ustaleniami. „Do dzisiejszego dnia (13 kwietnia 1990) los pieniędzy, które podjął Major jest nie znany” – kończył autor⁹⁸³. We wspomnieniu zawartym w wydany przez Instytut Pamięci Narodowej w 2011 roku tomie *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987-1989)* Albin wypominał Fydrychowi naśladownictwo Provosów i bezwartościowe odtwarzanie dawnych happeningów po 1989 roku, co miało odróżniać „Majora” od „całego środowiska wrocławskiego [...]”. Jak zauważył Robert Jezierski – bez przeciwnika «Major» często bywa żalosny⁹⁸⁴. Krytykowanym akcjom Fydrycha Albin przeciwstawiał przykłady własnych, udanych działań z 1990 roku, a ludycznemu stylowi narracji – głos ekspercki.

Spory o kamerę video od Andrzeja Wajdy – w czym posiadaniu powinna pozostać, kto powinien ją obsługiwać, tysiące związanych z tym faktem pytań, pieniądze dla Pomarańczowej Alternatywy to był przysłowiowy „gwóźdź do trumny” po 4 czerwca 1989 r.

– podsumowywała swoje wspomnienia z udziału w ruchu Małgorzata Olewińska-Syta⁹⁸⁵. Rywalizacja o pozycje przywódcze i kapitał symboliczny budziła wśród uczestników ruchu żywe emocje. Dokonywana przez „Majora” stylizacja życia, potwierdzając jego wolność od przymusu ekonomicznego, stanowiła ekspozycję wolności, która jako swoje tło zawsze konstryuuje ekspozycję konieczności⁹⁸⁶.

Socjogeneza kultury alternatywnej

Happeningi Pomarańczowej Alternatywy, podobnie jak wystąpienia młodych artystów plastyków, muzyków i poetów były jedną z pierwszych emanacji nowej, rosnącej grupy społecznej, którą w późniejszych analizach socjologów nazwali nową klasą średnią i nowym mieszczaństwem. W tym sensie kultura alternatywna, choć przeciwstawiała się mieszczańskiemu filisterstwu, sama stanowiła efekt „procesu mieszczenia” polskiego społeczeństwa⁹⁸⁷. Amorficzna grupa rekrutowała się częściowo ze starego drobnomieszczaństwa i wykwalifikowanych robotników, częściowo – z artystycznej i urzędniczej inteligencji, przedstawicieli wolnych zawodów oraz elit

983 Tamże, s. 6.

984 Krzysztof Albin, *Fenomen Pomarańczowej Alternatywy*, [w:] *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987-1989)*, wstęp, wybór i oprac. Joanna Dardzińska, Krzysztof Dolata, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011, s. 318.

985 Małgorzata Olewińska-Syta, „Dużeństwo” czyli „Duża Gocha”, [w:] *Wszyscy proletariusze...*, s. 313.

986 Por. Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 73.

987 Por. analizy Norberta Eliasa na temat „procesu mieszczenia” francuskiej warstwy absolutystyczno-dworskiej w XVIII wieku (Norbert Elias, dz. cyt., s. 171). Od Eliasa zapożyczam też kategorię socjogenezy.

symbolicznych; szukała dla siebie miejsca, ale nie była jeszcze na tyle samoświadoma i zorganizowana, by wysunąć swoich reprezentantów i przeforsować ich obecność w aparacie władzy. Kilka lat później wielu jej przedstawicieli skorzystało z rezultatów transformacji, choć bardziej wrażliwe osoby nie poradziły sobie w nowym systemie⁹⁸⁸. Młodzieżowe protesty o dominancie estetycznej, do których zaliczam happeningi Pomarańczowej Alternatywy i podobnych grup, były (niekoniecznie uświadomionym) wyrazem żądania współudziału we władzy ekonomicznej, która je uformowała i która umożliwiłaby ponowne uwolnienie od przymusu ekonomicznego⁹⁸⁹.

Sipowicz, zestawiając postawy amerykańskich i polskich hipisów, dochodził do wniosku, że pierwsi krytykowali konsumpcjonizm, podczas gdy drugim zjawisko to było całkowicie obce, ponieważ w PRL „prawie w ogóle nie istniały towary do nabycia”⁹⁹⁰. Ta retoryczna przesada skrywała faktyczne narodziny kultury konsumpcyjnej w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Największe rozmiary ruch hipisowski osiągnął w Polsce właśnie w tej dekadzie; wtedy okres dzieciństwa przechodzili ludzie, którzy tworzyli alternatywną kulturę w latach osiemdziesiątych i później. Z samej daty urodzenia można zakładać, że uczestnicy działań alternatywnych – na różnych etapach swojej młodości – jeśli sami nie skorzystali z ówczesnej (ograniczonej) fali konsumpcjonizmu, to przynajmniej byli jej świadkami i zawarli w pamięci z najmłodszych lat obraz relatywnie szerokiego dostępu do dóbr i usług, w tym rozrywki i atrakcji kulturalnych: od coca-coli, poprzez zachodnie filmy w kinach, aż po dyskoteki z popularną, taneczną muzyką.

Nie chodzi zresztą jedynie o osobiste wspomnienia pełnych półek sklepowych. Pokolenia urodzone w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych były dziećmi ludzi, którzy mimo wojennych zniszczeń osiągnęli ekonomiczno-materiałną stabilizację, a w wielu przypadkach nawet dobrobyt, a wraz ze zmianą struktury gospodarczej z rolniczo-przemysłowej na industrialną awansowali w stratyfikacji społecznej (z chłopów na robotników i urzędników) i symbolicznej topografii (ze wsi do miasta). Gruntowna zmiana społeczno-gospodarcza lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie tylko poprawiła rzeczywistość i odczuwaną sytuację ogromnej rzeszy Polek i Polaków, lecz także rozbudziła ich kolejne aspiracje. Generacja, która dojrzewała w atmosferze powszechnych awansów

988 To „nowe mieszczaństwo” – ludzi wchodzących w dorosłość w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wykształconych, otwartych na globalną kulturę popularną, reprezentujących miejski styl życia i kreatywny stosunek do rzeczywistości – można porównać (nie zapominając o znacznych różnicach) do scharakteryzowanej przez Bourdieu nowej burżuazji, która „znajduje się w awangardzie przemiany etycznych dyspozycji oraz wizji świata”, a także w awangardzie „generalnej przemiany stylu życia”. „Ta nowa burżuazja wymyśliła lub sprowadziła (ze Stanów Zjednoczonych) nowy tryb dominacji oparty na *łagodnych zabiegach*, [...], na eufemizacji wszelkich przejawów – zwłaszcza odzieżowych – społecznego dystansu i na zdolnym ją zapewnić wystudiowanym odrzuceniu arystokratycznej sztywności” (Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 383, kursywa autora).

989 Por. tamże, s. 72.

990 Kamil Sipowicz. *Hipisi w PRL-u*, s. 97.

i rosnącej konsumpcji nie mogła nie zinterioryzować pragnienia dalszej poprawy jakości życia⁹⁹¹. Tymczasem w młodzięcym wieku przeżyła szok załamania gospodarczego, które przeistoczyło się w długotrwałą recesję i pauperyzację.

Młodzieżowa kontestacja lat osiemdziesiątych stanowiła reakcję na zawiedzione nadzieje, gest sprzeciwu czy bezsilności wobec nagłego zerwania postępu społeczno-gospodarczego i gwałtownej degradacji progresywistycznych wyobrażeń i narracji. Kompetencje kulturowe nabyte od starszych pokoleń okazały się zupełnie nieprzydatne, co budziło rozgoryczenie i gniew młodych ludzi. W miarę kurczenia się zasobów zaostrzała się walka o nie, a młodzież coraz wyraźniej zdawała sobie sprawę, że już z racji wieku i braku doświadczenia jest w tej rywalizacji na gorszych pozycjach – i częstokroć po prostu nie chciała w niej uczestniczyć. Dla jednej jej części alternatywne działania mogły być obiecującą formą walki o możliwość wybicia się, a w każdym razie uniknięcia deklasacji, dla drugiej – estetyczną rekompensatą społeczno-ekonomicznej degradacji. W warunkach powszechnej deprywacji ekonomiczno-materialnej dzieci boomu demograficznego kultura zaczęła intensywnie się różnicować, przez co tworzyła alternatywne grupy i instytucje.

Habitus i styl życia

Zachodnie ruchy kontestacyjne były krytykowane za powierzchowność ideową – wprowadzane zmiany często dotyczyły jedynie stylu życia – oraz ekskluzywizm skrywany za sloganową otwartością na inność. Elitaryzm zachodniej kontestacji miał podłoże ekonomiczne: mimo głoszonej wolności nie każdy młody człowiek mógł pozwolić sobie na porzucenie edukacji lub pracy i przystanie do anomicznej wspólnoty; nawykowo postrzegał kontrkulturę jako coś „nie dla niego”, w czym byłby „nie na miejscu”, dziwnego i niezrozumiałego w poetyckich uniesieniach, obyczajowych prowokacjach czy politycznym radykalizmie. Językowe, muzyczne i wizualne kody kontestacji zapewniały ekskluzywność ruchu. „Nienawidzę was, drodzy studenci” – pisał w słynnym wierszu Pier Paolo Pasolini, zwracając się do młodych buntowników mieszczańskiej proveniencji, którzy w imię rewolucji uderzali we Włoską Partię Komunistyczną, a w ulicznych starciach bili się ze swoimi rówieśnikami – policjantami pochodzącymi z nizin społecznych:

Okupujecie uniwersytety,
lecz powiedzcie, żeby ten sam pomysł przyszedł do głowy
młodym robotnikom.

991 Analogiczne marzenia (o poprawie jakości życia, skracaniu czasu pracy, niwelowaniu społecznych nierówności, zwiększaniu zakresu ogólnodostępnych dóbr, usług i tak dalej) istniały w tym czasie również na Zachodzie i wydawały się możliwe do spełnienia w ciągu najbliższych lat. Por. David Graeber, *Turning Modes of Production Inside Out: Or, Why Capitalism Is a Transformation of Slavery*, „Critique of Anthropology”, 26 (1)/2006, s. 61-85.

A wówczas:
czy "Corriere della Sera" i "Popolo", "Newsweek" i "Monde"
z równą gorliwością
będą próbowały zrozumieć ich problemy?
Czy policja wystawi się na lanie
w okupowanej fabryce?

To banalne spostrzeżenie,
i szantażujące. Lecz przede wszystkim daremne:
ponieważ jesteście burżujami,
więc antykomunistami. Oni, robotnicy,
są wciąż w 1950 roku i jeszcze dawniej.
Idea tak dawna jak Ruch Oporu
(którą należało kontestować dwadzieścia lat temu,
i tym gorzej dla was, jeżeli nie było was wtedy na świecie)
wciąż się krzewi w piersiach ludu, na peryferii.
Być może to dlatego że robotnicy nie mówią ani po francusku, ani po
angielsku,
i tylko niektórzy, biedni, wieczorami, w komórce partyjnej
przykładają się do nauki rosyjskiego.
Przestańcie myśleć o waszych prawach,
przestańcie już prosić o władzę⁹⁹².

Oszczędny, chłodny styl autora kontrastował z romantyczną estetyzacją rewolucji, dokonywaną przez protestujących studentów. Pasolini demaskował przesłaniane uniwersalistycznymi hasłami aspiracje zdobycia udziału we władzy; Bourdieu to samo wyraził w kategoriach socjologicznych, pisząc o pozornym radykalizmie „buntów młodych estetów”, utożsamiających porządek społeczny z rodziną lub państwem⁹⁹³. „Młodzi esteci”, zaopatrzeni w procesie socjalizacji w dyspozycję estetyczną, patrzyli na otaczającą ich rzeczywistość przez pryzmat swojego gustu, w zjawiskach społecznych i politycznych widzieli cechy formalne, piękno lub brzydotę. Konstatacja ta koresponduje z uwagą Jawłowskiej, że zdaniem wielu interpretatorów „w gruncie rzeczy studenci nie wierzyli w wybuch światowej rewolucji. Pragnęli jednak ją

992 Pier Paolo Pasolini, *Nienawidzę was, drodzy studenci...*, tłum. Jarosław Mikołajewski, „Lewą Nogą” 5-6/1995, s. 109-110.

993 „Liczne z pozoru, radykalne refleksje dotyczące polityki i władzy są w gruncie rzeczy zakorzenione w buntach młodych estetów, którzy muszą się wyszumieć, oskarżając przymusy wywierane przez porządek społeczny, które najczęściej utożsamiają z rodziną – «Rodziny, nienawidzę was» – lub z państwem, podejmując «goszystowską» tematykę «represji», która z całą «pewnością» zainspirowała filozofów francuskich po 1968 roku. Stanowią one jeden z przejawów owej «niecierpliwości granic», o jakiej mówił Claudel, która wcale nie predysponuje do realistycznego i dokładnego (co nie równa się poczuciu rezygnacji) zrozumienia przymusów społecznych (Pierre Bourdieu, *Metydy pascaliańskie*, s. 254).

odegrać”⁹⁹⁴. Bourdieu doszedł do wniosku, że protesty studenckie z 1968 roku we Francji zjednoczyły dwie grupy, walczące o różne stawki: dzieci klas wyższych (profesorów, artystów, dyrektorów firm) i dzieci klas średnich. Ci pierwsi w wyniku boomu edukacyjnego nie mieli możliwości w dotychczasowych ramach rywalizacji zdobyć porównywalnych stanowisk co ich rodzice, woleli więc zanegować samą rywalizację; ci drudzy dzięki studiom dostapiliby awansu społecznego, ale niedostatek wyniesionego z domu kapitału kulturowego nie pozwalał im w pełni wykorzystać wykształcenia – ich całościowy kapitał był mimo wszystko niższy niż rówieśników z klas uprzywilejowanych.

Podobne krótkotrwałe sojusze łączyły różne grupy społeczne w kulturze alternatywnej w Polsce. Pierwsi polscy bikiniarze pochodzili w znacznej mierze z wyższych warstw społecznych, w tym z zamożniejszych rodzin inteligenckich. Młodzi ludzie obcy z najnowszymi prądami w kulturze i – przynajmniej częściowo – mający pieniądze pragnęli oryginalnym stylem wyodrębnić się ze spauperyzowanego powojennego społeczeństwa. Wzorowane na zachodnich wybory muzyczne i wizerunkowe symbolicznie łączyły bikiniarzy ze środowiskami młodzieżowymi z innych państw i jednocześnie odróżniały ich od starszych pokoleń i biedniejszych czy mniej obeznanych w aktualnych trendach rówieśników. Gdy styl bikiniarzy zyskał społeczną rozpoznawalność, przejęła go jednak młodzież z warstw robotniczych i lumpenproletariackich, w sposób typowy dla niższych klas uwydatniając najbardziej charakterystyczne cechy stylu. Dla osób bardziej wyrobionych było to równoznaczne z degradacją oryginalności i elegancji do pstrokatej i hałaśliwej wulgarności. Ten sam mechanizm społeczny działał wraz z kolejnymi falami młodzieżowych stylów, poetyk i kodów symbolicznych: wzorzec powielany początkowo w niewielkich grupach o wyrobionym smaku z czasem przyciągał zainteresowanie innych, aspirujących do wyższego statusu grup, które go przejmowały, pewne jego rysy wyostrowając, inne pomijając i uzupełniając cechami specyficznymi dla własnej warstwy społecznej. Wpływ na te praktyki miała dodatkowo propaganda – na przykład pokazując bikiniarzy jako chuliganów, mogła wbrew własnym intencjom inspirować chuliganów do przyjęcia stylu bikiniarzy – i polityka kulturalna państwa. Kamil Sipowicz zauważał tego typu oddziaływania na wczesne kształtowanie się w latach sześćdziesiątych ruchu hipisowskiego w Polsce i wiązał to z zapędami pedagogicznymi PZPR i urzędników:

Do Polski przyjeżdżały wówczas największe sławy rockowe świata: The Animals, The Hollies, John Holiday, The Artwoods, The Free, The Rolling Stones. Wielu zbuntowanych chuliganów chwyciło za gitary. I wzorem swych idoli zapuszczało włosy. Podobnie czyniła młodzież inteligencka oraz tak zwani bananowcy, czyli dzieci prominentów i badylarzy. Właśnie z tych trzech środowisk wywodzili się pierwsi

994 Aldona Jawłowska, dz. cyt., s. 221.

polscy hipisi. Wielu wśród nich było dziećmi ze średniozamożnej klasy mieszczańskiej, ale wielu miało pochodzenie robotnicze, nierzadko zdradzając chuligańskie skłonności⁹⁹⁵.

Przekonanie o chuligańskich skłonnościach dzieci z klasy robotniczej stanowi wyższościowy stereotyp, niemniej zwrócenie uwagi na społeczne klasowe zróżnicowanie ruchu hipisowskiego uważam za trafne. Kultura alternatywna była podzielana przez osoby wywodzące się z różnych warstw, często zmarginalizowane w obrębie własnej grupy, lecz za każdym razem w odmienny sposób. Marginalność dziecka z rodziny robotniczej, któremu przypaść miała najprawdopodobniej ciężka, fizyczna praca, różniła się od marginalności młodego inteligenta, którego oburzały ograniczenia twórczej samorealizacji, albo potomka zamożnych mieszczan, który wyglądał możliwości hedonistycznych rozrywek, znanych z zagranicznych filmów. Dla pierwszego uczestnictwo w punkowej czy hipisowskiej bandzie mogło stanowić próbę przeskoczenia w inny, barwniejszy świat lub chociażby rekompensaty wziętej z wyprzedzeniem za pełne trudu i wysiłku życie. Drugi mógł odnaleźć w kulturze alternatywnej nowe formy ekspresji swoich przekonań i gustu. Trzeciemu kultura alternatywna oferowała obfitość zabawy i przyjemności, atrakcyjnych na tle powszechnie dostępnych rozrywek. Ta sama z zewnętrznego punktu widzenia praktyka mogła dla wykonujących ją osób nieść zgoła odmienne znaczenia, które różnicowały środowiska młodzieżowe, choć dla zdystansowanych obserwatorów pozostawały niewidoczne. Noszenie punkowego stroju dla młodego wielkomiejskiego artysty mogło być rodzajem gry stylami i kodami symbolicznymi, podczas gdy uczeń zawodówki w małym mieście ubierał się tak samo, traktując to jako gest tożsamościowy, dramatyzujący jego upośledzoną pozycję społeczną⁹⁹⁶.

Aby zarysować perspektywę przejścia od uwag o charakterze ogólnym ku bardziej systematycznej refleksji, chciałbym wprowadzić jeszcze jedno pojęcie, kluczowe w teorii krytycznej Bourdieu. Autor *Dystynkcji...* pisał, że aby zrozumieć związek zachodzący między charakterystykami warunków społecznych i ekonomicznych a danym stylem życia, z konstytuującymi go sądami, praktykami i obiektami, konieczne jest dostrzeżenie pośredniczącego między nimi habitusu. W myśli Eliasa habitus polegał na interioryzacji zewnętrznych przymusów w stabilnej aparaturze psychicznej – mechanizmie samokontroli, regulującym popędy i afekty, ewoluującym wraz z procesem cywilizacji⁹⁹⁷. Definicja Bourdieu była strukturalistyczna: „Habitus jest ucieleśnioną koniecznością, przemienioną w dyspozycję generującą praktyki i percepcję zdolną nadać sens praktykom tak wytworzonym”⁹⁹⁸. Efektem niewidzialnej pracy habitusu jest zaskakująco

995 Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 91.

996 W skrajnych przypadkach to, co dla większości stanowiło mniej lub bardziej świadomy i samodzielny wybór alternatywnego stylu życia, stawało się jedyną możliwością, by uciec z toksycznej rodziny, uniknąć służby wojskowej lub kary więzienia.

997 Norbert Elias, dz. cyt., s. 501.

998 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 216.

schematyczny i odmienny od innych układ praktyk, w zależności od warunków ekonomicznych i społecznych. Habitus stanowi zatem

[...] zarówno *zasadę generującą* praktyki dające się obiektywnie klasyfikować, jak i *system klasyfikowania (principium divisionis)* tych praktyk. To w relacji między tymi dwiema zdolnościami, określającymi habitus – zdolnością produkowania praktyk oraz dzieł dających się klasyfikować a zdolnością rozróżniania oraz oceniania praktyk i wytworów (gust) – ustanawia się *społeczny świat przedstawiony*, to znaczy *przestrzeń stylów życia*⁹⁹⁹.

Krótko i zwięźle: „Habitus, będący strukturą strukturyzującą, która organizuje praktyki oraz postrzeganie tych praktyk, stanowi także strukturę ustrukturyzowaną”¹⁰⁰⁰. Style życia – odrębne od innych systemy praktyk – jako wytwory habitusu są postrzegane i interpretowane zgodnie z jego schematami poznawczymi jako systemy znaków, połączone wzajemnymi relacjami. Style życia, stanowiące efekty dialektyki warunków i habitusów, służą jej zapoznaniu, ponieważ odnoszą się głównie do siebie nawzajem. Tymczasem społeczne dystynkcje – właściwości przedmiotów (na przykład czasopism, płyt, ubrań) i praktyk (zabaw, zwyczajów, użyć) – poszczególnych grup ludzi są spójne właśnie wskutek spójności generujących je habitusów. Przedmioty w osobistych kolekcjach i osoby w kręgu znajomych są dobierane na podstawie gustu, czyli nie w pełni uświadomionego systemu schematów klasyfikacyjnych¹⁰⁰¹. Gust sprawia, że ludzie w poczuciu podmiotowości wybierają to, do czego są predestynowani swoim pochodzeniem społecznym. „Smak jest tym czynnikiem, który powoduje, że ma się to, co się lubi, dlatego, że lubi się to, co się ma” – podsumowywał Bourdieu¹⁰⁰².

Uczestnictwo w kulturze alternatywnej osób o różnym pochodzeniu społecznym może wydawać się dowodem inkluzywności tej kultury. Dostrzeżenie wpływu czynnika ekonomiczno-materialnego w izolacji od gustu jako systemu klasyfikacji ogranicza zakres rozpoznań do sytuacji najbardziej oczywistych, jak na przykład współzamieszkiwanie skłotu przez osoby zmuszone do tego brakiem środków na wynajem pokoju i ludzi, którzy mimo możliwość opłacenia lokalu na komercyjnym rynku nieruchomości wybrali życie na skłocie jako bliższe ich wrażliwości bądź przekonaniom. Dopiero uwzględnienie habitusu pozwala zrozumieć społeczne uwarunkowanie tych sytuacji, w których sprawa przymusu ekonomicznego nie występuje tak jawnie. Na ogół rzeczy tak właśnie wyglądają: związana ze stylem życia struktura konsumpcji, w tym konsumpcji kulturalnej, nie jest prostą funkcją dochodów. Na przykład, wśród fanów punkowych koncertów na skłocie wcale nie muszą przeważać osoby, których nie byłoby stać na bilet wstępu do klubu muzycznego, ponieważ samo bywanie na skłocie jest bardzo silną dystynkcją społeczną i wymaga szczególnej

999 Tamże, s. 216, rozstrzelenie autora.

1000 Tamże, s. 217.

1001 Tamże, s. 220.

1002 Tamże, s. 222.

dyspozycji, z czego zdają sobie sprawę sami skłotersi. Również sposób uczestnictwa w koncercie¹⁰⁰³ pozwala wiele powiedzieć na temat publiczności (i występujących, którzy mogą nakłaniać fanów do takiego lub innego rodzaju zachowań), ponieważ odsłania różnice, które atmosfera wspólnotowości może przesłaniać, a ujęcie czysto statystyczne – pomijać. Kluczowe jest rozróżnienie na smak będący wyrazem konieczności i smak afirmujący wolność od konieczności.

Przeprowadzenie systematycznych badań na temat zależności między alternatywnymi stylami życia a habitusami klasowymi wykracza poza możliwości mojej pracy. Na przykładzie wypowiedzi autobiograficznych „Majora” chciałem pokazać, w jaki sposób, za pomocą blefów i akumulacji kapitału szkolnego, Fydrych dążył do opuszczenia wyznaczonych mu pochodzeniem pozycji w przestrzeni społecznej: od ucznia technikum cukrowniczego, poprzez studenta i hipisa, do artysty i idola młodzieży. Popularność happeningów świadczyła nie tylko o skuteczności jego taktyki, lecz także o istnieniu większej grupy młodych ludzi, których społeczno-ekonomiczne aspiracje manifestowały się w estetycznej formie. Sam Fydrych, łączący typowe dla warstw niższych familiarny stosunek do świata, skłonność do obracania wszystkiego w żart, sprowadzanie teoretycznych abstrakcji do materialnego konkretnego – z silną dyspozycją estetyczną, zdolnością abstrahowania od uwarunkowań, ucieleśniał pragnienie wymknienia się za wszelką cenę społecznym klasyfikacjom. Przypominał pod tym względem opisywanych przez Bourdieu francuskich nowych intelektualistów:

Ci nowi intelektualiści, wiedzeni swoim antyinstytucjonalnym nastawieniem i troską, aby uciec przed wszystkim, co jakoś przypomina konkursy, hierarchie i klasyfikacje, a przede wszystkim szkolne klasyfikacje, wiedzę zhierarchizowaną i hierarchizującą, teoretyczne abstrakcje i techniczne kompetencje, wynajdują sztukę życia, która najniższym kosztem zapewnia im gratyfikacje i prestiż intelektualisty przez przyjęcie – w imię walki przeciw „tabu” i na rzecz likwidacji „kompleksów” – najbardziej zewnętrznych, a zatem najłatwiejszych do zapożyczenia, aspektów stylu życia intelektualnego, jak swobodne i wyzwolone maniery, kosmetyczne bądź odzieżowe zuchwalstwa, swobodne pozy. Wynajdują tę sztukę życia również przez systematyczne stosowanie wysokiej kulturowej dyspozycji do dziedziny kultury na drodze do uprawomocnienia (kino, komiksy, kultura undergroundowa itd.) lub w życiu codziennym („sztuka na ulicy”), osobistym (seksualność, kosmetyki, pedagogia, rozrywka itd.), egzystencjalnym (stosunek do przyrody, miłości, śmierci itd.). Stanowiąc wymarzoną publiczność dla nowego intelektualnego stylu życia, złożyli natychmiast akces do nowej *spontanicznej* wulgaty, w której sąsiadują ze sobą Freud i Freinet, Rogers i Reich, Fourier i Bakunin. Nie trzeba podkreślać, jak bardzo „uczona”, a nawet „szkolarska” jest ta romantyczna ucieczka poza świat społeczny, która z racji wygłaszania hymnu na cześć ciała i przyrody, uważa się niekiedy za powrót do „dzikości” i „naturalności”. Dzieląc z kulturą prawomocną to, że nie ujawnia swoich przesłanek (co jest zrozumiałe, skoro chodzi o dyspozycje

¹⁰⁰³Na przykład zaangażowanie w wyczerpujący i brutalny taniec pogo, beztróskie pływanie lub podrygiwanie w pewnym oddaleniu od sceny, pełna skupienia postawa krytyka undergroundowego magazynu, wyluzowane rozmowy starych znajomych grającego zespołu prowadzone w korytarzu.

etosowe), kontrkultura jeszcze jest w stanie wypełniać funkcje dystynkcji przez to, że przybliża *niemal wszystkim* gry dystynktywne, dystygowane pozy i inne zewnętrzne oznaki bogactwa wcześniej zarezerwowane dla intelektualistów¹⁰⁰⁴.

Socjolog podsumowywał te rozważania stwierdzeniem, że „nowa etyka, kwitnąca w awangardzie mieszczaństwa i drobnomieszczaństwa, doskonale odpowiada pewnej formie oświeconego konserwatyzmu”¹⁰⁰⁵. Stwierdzenie to wydaje mi się pasować również do etyki stwarzanej w kulturze alternatywnej w Polsce; wyjaśnia ono przynajmniej częściowo, dlaczego wraz z upływem lat tak wielu twórców i działaczy alternatywnych *explicite* lub *implicite* zajęło stanowiska konserwatywno-liberalne.

1004Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 456.

1005Tamże, s. 457.

ANDROCENTRYZM

Kwestionowanie tożsamości płciowych

Na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1980 roku młoda wokalistka Izabela Trojanowska, występująca ze znacznie bardziej doświadczonym zespołem Budka Suflera, wykonała piosenkę *Wszystko, czego dziś chcę* – jak się miało później okazać, jeden z najsłynniejszych przebojów w całej karierze piosenkarki. Bohaterka piosenki z ironią zwracała się do chłopca, który „ledwo ją zna”, a w swoich planach wspólnej przyszłości „zahaczył prawie o ślub”. „Wybacz proszę, lecz nie na to czekam” – mówiła do niego, wyjaśniając, że „wszystko, czego chce” to polecieć do nieba. W drugiej zwrotce wykpięte zostało marzenie o stabilnej przyszłości („adres w bloku, ze szrotu grat”) możliwe do spełnienia przy odrobinie starań. Trojanowska była wystylizowana tak, jak nie występowała wcześniej żadna polska piosenkarka. Miała na sobie ciemnoszary, męski garnitur z szerokimi ramionami, białą koszulę i cienki krawat. Jedyne wyraznie kobiecą częścią jej ubioru były czarne szpilki. Krótka chłopięca fryzura i brak jakiegokolwiek biżuterii zostały przełamane jedynie makijażem, zwłaszcza szminką w kolorze magenty wyraznie zarysowującą usta artystki. Nie była to kreacja ani na chłopczycę, ani na bizneswoman – raczej gra heterogenicznymi elementami w poprzek stereotypowych wyobrażeń. Trojanowska uruchamiała tę grę, w swoim performansie ogniskując na sobie spojrzenia jako jedyna postać na środku sceny: nie tańczyła, nie kołysała się, lecz trzymając ręce w kieszeniach, oddalała się od mikrofonu i do niego przybliżała. W ciągłym ruchu w przód i w tył, odwróceniach i sarkastycznym uśmiechu, podobnie jak w samym stroju ujawniały się cechy raz męskie, a raz – kobiece. Oszolomiona publiczność skandowała: „Iza! Iza!”¹⁰⁰⁶.

Nie mniejsze emocje wzbudził występ Trojanowskiej w Opolu w następnym roku, z towarzystwem zespołu Stalowy Bagaż. Tym razem piosenkarka była ubrana w prostą czarną sukienkę do kolan, czarne rajstopy i buty na szpilkach, białą bluzkę i tego samego koloru marynarkę z uwydatnionymi ramionami – oraz luźno wiszący na szyi, szeroki, czerwony krawat. Kreacja wokalistki była czytelną dla wszystkich parodią stroju członków Związku Młodzieży Socjalistycznej, którego niektóre elementy (czerwony krawat) Trojanowska jeszcze przeskalała, a asekualność tego ubioru przełamała stereotypowo kobiecymi kolczykami i szpilkami. Sama *Pieśń o cegle* stanowiła satyrę na socrealistyczną nowomowę. „Podaj cegłę, podaj cegłę! / Zbudujemy nowy dom” – śpiewała Trojanowska, rękami wykonując w przyspieszonym tempie znany z filmów gest podawania cegieł na budowie. Słowa „Przyjdzie wiosna, wnet wyrosną / setki nowych hut. / Wszystkiego wokół będzie w bród” śpiewane w czasie gospodarczej zapaści

¹⁰⁰⁶ Izabela Trojanowska, *Wszystko, czego dziś chcę*, Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej, Opole 1980, <http://www.youtube.com/watch?v=tuHooFEsFPE>, dostęp: 15.07.2014.

początku lat osiemdziesiątych były jawną kpiną ze znanej z poprzednich dekad partyjnej frazeologii. Całość uzupełniała ekspresyjna gra sceniczna gitarzystów – jeden z nich był ubrany w czerwony kombinezon – a także stojący po bokach sceny prawie nagi (jedynie w slipach cieleśnego koloru) masyści mężczyźni, trzymający na wysokości genitaliów cegły – ich pomnikowa poza i budowa ciała stanowiły jakby ożywienie socrealistycznych rzeźb. Również ten performans publiczność nagrodziła owacjami¹⁰⁰⁷.

Niezbyt zakamuflowaną krytykę bieżących wydarzeń politycznych Trojanowska łączyła z zonglowaniem kliszami i fantazjami dotyczącymi płci i seksu, co zresztą było przyczyną polaryzacji opinii na jej temat: obok grupy oddanych fanów wyłoniła się niemała zbiorowość deprecjonująca wokalistkę. Autokreacje Trojanowskiej podważały substancjalny status płci kulturowej; czynność odgrywania niespójnych cech (atrybutów) tożsamości odsłaniała „prawdę” jako efekt performansu. Feministyczna teoretyczka Judith Butler stwierdzała:

Kulturowa płeć jest powtarzaną stylizacją ciała, zbiorem aktów powtarzanych w wyjątkowo sztywnych ramach regulacyjnych, które z czasem zastygają, tworząc pozór substancji, pozór pewnego rodzaju naturalnego bytu¹⁰⁰⁸.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych panujący wcześniej model „naturalnej” kobiecości¹⁰⁰⁹ nagle odszedł do przeszłości. Młode pokolenie piosenek, nawet jeśli w początkach kariery realizowało ten model, wysunęło zupełnie nowe propozycje¹⁰¹⁰. Kod wizualny służył im albo do przekazania treści politycznych, albo do podkreślania własnej indywidualności, albo do manifestacji nowych tożsamości zbiorowych – zresztą możliwości te się nie wykluczały¹⁰¹¹.

Silna pozycja i wyraziste postacie kobiet w muzyce popularnej początku lat osiemdziesiątych mogą wskazywać na zachodzące wówczas przemiany obyczajowości. Hanna Samson zauważała odmienną postawę widzenia ludzi młodych i ich rodziców w latach siedemdziesiątych – młodzież nawet bez znajomości feminizmu zaczęła rozpoznawać faktyczne nierówności ukryte pod oficjalnie głoszonym równouprawnieniem:

O feminizmie nie mieliśmy pojęcia. Oficjalnie była równość między płciami i nikt nie widział sprzeczności między tą głoszoną równością a propagandowymi hasłami w rodzaju: „Każda zmarnowana godzina pracy przedłuża stanie w kolejce twojej żony”. Mogłyśmy głosować, pracować, studiować, ale tradycyjny podział ról był zachowany. Niektóre dziewczyny śmiało wygłaszały własne zdanie, ale wiele z nas zadowalało się pozycją dziewczyny swojego chłopaka, jemu oddając głos podczas dyskusji czy rozmów w szerszym gronie. Czy robiłyśmy facetom herbatę i kanapki? Nawet jeśli takie było społeczne

1007Tejże, *Pieśń o cegle*, Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej, Opole 1981, <http://www.youtube.com/watch?v=rI1-FX-J2T4>, dostęp: 15.07.2014.

1008Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 94.

1009Reprezentowany przez dziewczyny w długich, rozpuszczonych włosach, z delikatnym, ledwo zauważalnym makijażem, w zwiewnych sukniach, często z motywami folklorystycznymi.

1010Wśród tych artystek oprócz Trojanowskiej należy wymienić chociażby „Korę” Jackowską, Małgorzatę Ostrowską, Beatę Koziadrak czy Marylę Rodowicz; ze starszych swój wygląd radykalnie przeformułowała na przykład Zdzisława Sośnicka.

1011Spostrzeżenia na temat autokreacji Trojanowskiej i innych piosenek zawdzięczę Klaudii Rachubińskiej.

oczekiwanie, to część z nas – przeczuwając zaledwie, że o coś tu chodzi – wyłamywała się z tego. (Pamiętam swoje zdziwienie, gdy dowiedziałam się, że mama mojej przyjaciółki wstaje o szóstej rano, choć nie musi, żeby zrobić mężowi śniadanie. Mój ojciec nie oczekiwał obsługi). W bliskich związkach czułyśmy się na ogół równouprawnione, choć na zewnątrz chętnie ustępowałyśmy mężczyznom¹⁰¹².

Także w latach siedemdziesiątych zaistniała na szerszą skalę krytyczna sztuka kobieca. Wraz z docieraniem do PRL idei feministycznych, w atmosferze entuzjazmu wywołanego gospodarczą koniunkturą, „polskie artystki zaczęły upominać się o własne miejsce w dyskursie sztuki – miejsce kobiet”, jak pisała Ewa Toniak¹⁰¹³. Mimo niezrozumienia, lekceważenia, a nawet agresji ze strony mężczyzn – artystów, krytyków, widzów – twórczynie analizowały swoją kobiecą tożsamość, a nieprzychylnie przyjęcie poddawały problematyzacji, utwierdzając się w słuszności kierunku poszukiwań, nawet jeśli odżegnywały się od feminizmu, by nie zaogniać sytuacji wokół siebie¹⁰¹⁴. Nie ma powodów, by sądzić, że w następnej dekadzie potrzeba emancypacji młodych kobiet miałyby zniknąć – a na pewno nie świadczą o tym sukcesy sceniczne i bogactwo wyborów stylistycznych popularnych piosenek¹⁰¹⁵. W tym kontekście zastanawia niemal całkowita niewidoczność kobiet na scenie alternatywnej przez większość tej dekady.

Zdaniem Élisabeth Badinter męskość zawsze była czymś społecznie konstruowanym, celem, który należało osiągnąć dzięki pracy i wysiłkowi; potwierdzać miały to wyrażenia w języku potocznym takie jak wezwanie: „bądź mężczyzną!” lub oznajmienie: „to prawdziwy mężczyzna”.

1012Hanna Samson, *Subiektywny alfabet (ducha) lat siedemdziesiątych*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 456.

1013Ewa Toniak, *Artystki w PRL-u*, [w:] *Artystki polskie*, pod red. Agaty Jakubowskiej, ParkEdukacja, Warszawa – Bielsko-Biała 2011, s. 104.

1014Już w latach sześćdziesiątych Maria Pinińska-Bereś podejmowała temat represji kobiecej cielesności, przedstawiając cykle rzeźb *Rotundy* i *Gorsety*. W następnej dekadzie pochodząca z konserwatywnej rodziny artystka zaczęła tworzyć miękkie, delikatne obiekty wykonane z tkanin wypełnionych gąbką – taka forma służyła analizie fetyszyzacji kobiecego ciała w patriarchalnej kulturze (przykładem może być *Mój uroczy pokój* z 1975 roku). W kolorystyce prac nad uniwersalną bielą przewagę zaczął zdobywać reprezentujący kobiecość róż. Nieoczywistość płci kulturowej wyraziła z całą ostrością Natalia Lach-Lachowicz. W jej cyklu fotografii *Sztuka konsumpcyjna* z lat 1972-1975 młoda kobieta o dziewczęcym wyglądzie (z włosami uczesanymi w dwa kucyki po bokach głowy) je, gryzie i oblizuje lody, banany i parówki. Praca przywołuje skojarzenia ze scenami seksu oralnego z filmów i fotografii pornograficznych. Jednak tytuł wskazuje krytyczny stosunek autorki wobec konsumpcyjnego, a więc instrumentalnego i dehumanizującego podejścia do seksualności. Lach-Lachowicz krytkowała zarówno sposób uprzedmiotawiającego przedstawiania seksualności, jak i rozerotyzowanie kultury popularnej – dzieło pochodzi z lat, gdy najbardziej pruderyjny okres kultury Polski Ludowej już minął, a wzrastało konsumpcjonistyczne nastawienie ludności (także wobec wytworów sztuki w muzeach i galeriach). Fakt, że bohaterka fotografii Lach-Lachowicz gryzie i zjada falliczne obiekty, potraktować można jako żart z męskiego lęku o genitalia, o którego istnieniu przekonywał Freud. Jednoznacznie feministyczne poglądy wygłaszała w swoich manifestach z drugiej połowy lat siedemdziesiątych Ewa Partum. Artystka problematyzowała własne ciało jako przedmiot sztuki, wykonując performansy nago, tylko w butach na obcasach. Na koniec jednego z nich – *Stupid Woman* z 1981 roku – całowała w rękę mężczyzn zgromadzonych wśród publiczności, odwracając przypisane kulturowo role. W cyklu prac *Kobiety* z 1978 roku Izabella Gustowska przedstawiła obnażone sylwetki kobiece, które ogarnia cień, zasłaniając ich twarze – była to jedna z wielu wypowiedzi na temat kobiecej tożsamości, które twórczyni formułowała. Gustowska była również współkuratorką wystawy polskich artystek *Sztuka kobiet* w Galerii ON w Poznaniu w 1980 roku. Kwestię płci i cielesności podejmowała również Teresa Murak, tworząca dzieła z rzeźb, między innymi pelerynę, w której w 1984 roku spacerowała ulicami Warszawy w ramach akcji *Procesja* – w sztuce Murak kobiecość, wiązana z płodnością i tajemniczością (Murak wiązana jest z nurtem *Goddess Art*), znajdowała się po stronie tego, co „naturalne”, przeciwstawiane technologicznej cywilizacji.

1015Poza nurtem popowo-rockowym kobiety zapisały się również jako gwiazdy bluesa – muzyka ta stanowiła odrębną niszę, przekraczającą prosty podział na mainstream i alternatywę – oprócz Martyny Jakubowicz koniecznie trzeba tu wspomnieć o Elżbiecie Mielczarek i Monice Adamowskiej z zespołem Joy Band.

Ale tak długo, jak pozycja mężczyzn opierała się na dominacji nad kobietami, ostatecznym kryterium męskości była władza, dzięki czemu męska tożsamość pozostawała przezroczysta. Dopiero w latach siedemdziesiątych „mężczyźni zaczęli zastanawiać się nad swą tożsamością”¹⁰¹⁶, a stało się to pod wpływem krytyki feministycznej. W następnej dekadzie męskość została wprost zakwestionowana – Badinter określała lata osiemdziesiąte jako „pełne niepewności i niepokoju”¹⁰¹⁷. Jakkolwiek stwierdzenia te francuska badaczka opierała na rzeczywistości kulturowej Europy Zachodniej i Ameryki Północnej, uważam, że w znacznym stopniu odpowiadają one również sytuacji w Polsce Ludowej. Wiele zmienił tu ruch hipisowski. Po pierwsze, wprowadził modę na długie włosy, koraliki, kolczyki i bransoletki u mężczyzn – ozdoby wcześniej zarezerwowane dla kobiet. Po drugie, hipisowska celebrowanie „naturalności” i „autentyczności” czyniła męską nagość czymś znanym nie tylko z rzeźb i obrazów; męskie ciało stało się przedmiotem estetyzacji, choć nadal w stopniu nieporównywalnym z ciałem kobiecym. Po trzecie, hipisi się emancypowali, często wbrew woli otoczenia rodzinnego wybierając samodzielne, choćby na oślep, poszukiwanie własnej tożsamości i drogi życiowej – a to stawiało w nowej sytuacji ich kolegów i partnerów¹⁰¹⁸.

Skarnawalizowany *cross dressing*

Odpowiedzią na korozję starego podziału ról i wrastającą samodzielność kobiet było w kulturze popularnej przybieranie przez rockowe gwiazdy postawy oszukanego, samotnego macho, co czynili Felicjan Andrzejczak z Budki Suflera i Marek Piekarczyk z TSA, albo też pozy wiecznych chłopców, beztrasko korzystających z życia, co z kolei zawierały utwory i wizerunki muzyków Lady Pank. Przemiany te rezonowały również w kulturze alternatywnej. Manifestowane przez alternatywnych artystów i społeczników ideały swobody i równouprawnienia nie zawsze zdawały test rzeczywistości. W Dniu Kobiet 8 marca 1988 roku Fydrych rozdawał na ulicy podpaski, których w latach osiemdziesiątych często brakowało w sprzedaży. W innym happeningu „Major” wystąpił w kobiecym przebraniu: szpilkach, spódnicy, płaszczyku, apaszcze, rękawiczkach i peruce. Taki strój, według opowieści Fydrycha, wywołał agresywne, homofobiczne reakcje interweniujących milicjantów¹⁰¹⁹. Podjęcie problemów kobiet w ulicznych akcjach było poparte hipisowskimi hasłami miłości i wolności.

1016Élisabeth Badinter, *XY – tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, WAB, Warszawa 1993, s. 24.

1017Tamże, s. 25.

1018W rozdziale dotyczącym czasoprzestrzeni wspominałem o specyfice posługiwania się własnym nagim ciałem przez Jerzego Beresia. W odmiennym kontekście swoim ciałem operował w latach siedemdziesiątych w warszawskiej galerii Repassage Krzysztof Jung – w jego performansach męska nagość konotowała indywidualną wolność myśli i ekspresji. Ku zmysłowości i seksualności zwracali się w swoich pracach Marek Skonieczny i Krzysztof Zarębski, jednak w ich działaniach nagie modelki funkcjonowały jako obiekty estetyczne, nie zaś – jako równoprawne partnerki. W szczególności odnosi się to do sadomasochistycznych performansów Zarębskiego, na przykład *Kwiatów* z 1971, w których bierna kobieta, porównana do pięknej rośliny, była przedmiotem artystycznych manipulacji artysty.

1019Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 167, 168.

Jednak jeszcze w okresie działania SKS Fydrych wraz z Markiem Burakiem postanowili nie zapraszać na zebrania kobiet, „żeby nie dochodziło w trakcie poważnych dyskusji do podrywania”¹⁰²⁰. W Pomarańczowej Alternatywie udział kobiet „Major” i jego koledzy postrzegali jako destrukcyjny dla ruchu; wpływ narzeczonych poszczególnych uczestników miałyby stanowić zagrożenie dla „manewrów” prowadzonych przez happenery¹⁰²¹. Rywalizacja między liderami o względy otaczających ruch kobiet prowadziła do scysji i niesnasek, a zakładanie rodzin przez kolegów członkowie ruchu uznawali za zdarzenie co najmniej niefortunne, jak w przypadku pewnego „kapitana”, który – jak pisał Fydrych – „wpadł w zasadzkę, został ojcem”¹⁰²². „Kobiety są silniejsze psychicznie” – powiadał „Major” w 1989 roku, tłumacząc tak swój pogląd, zgodnie z którym „oprócz tyranii polityki istnieje tyrania kobiet”¹⁰²³. Na plakatach Pomarańczowej Alternatywy zaś, zapraszających na happeningi 6 listopada 1987 roku i 21 marca 1988 roku, pojawiały się wizerunki kobiet o jednoznacznie erotycznych konotacjach: nagiej baletnicy z sierpem i młotem w dłoni (autorstwa Jacka „Pontona” Jankowskiego) i dziewczyny w przezroczystej sukience przechadzającej się wśród kwiatów (nieznanego autora).

Powtórnej marginalizacji uczestniczek Pomarańczowej Alternatywy Fydrych dokonał w swojej późniejszej twórczości literackiej. Ani w *Żywotach Mężów Pomarańczowych* – sam tytuł jest aż nadto znaczący – ani w żadnej innej książce nie poruszył tego tematu, choć we wstępie do *Żywotów...* przyznawał:

Wspominając o jednych bohaterach nie zapominałem o innych, o których prędzej czy później napiszę. Nie zaprezentowałem też historii Dam Pomarańczowych. Niestety, nie posiadam wystarczających kwalifikacji w tej materii. Gdybym o nich, tych pięknych markietankach pisał, musiałbym stworzyć kolejną „Baśń Tysiąca i Jednej Nocy”¹⁰²⁴.

Protekcjonalny ton wobec „Dam Pomarańczowych” i „pięknych markietanek” oraz usprawiedliwiające wyznanie braku „wystarczających kwalifikacji” powtórzyły się w zakończeniu książki:

Wiem, że należy też prosić o zrozumienie ze strony ruchów feministycznych. Na wstępie wspominałem, że nie posiadam wystarczających kwalifikacji, by pisać o kobietach. Dzielne Amazonki – panie: Anna Serefiu, Agata Saraczyńska, Miłka Tyszkiewicz, Alicja i Iwona Grzymalskie – owe urocze damy zawsze będą mieszkać w moim sercu.

Męstwo Pani Leokadii Łozińskiej, która dowodziła obroną oblężonego Przejścia Garncarskiego, cechy jej charakteru zasługują na nasz szacunek. Jako kawaler Orderu Pomarańczowego doczeka swego miejsca wśród sławnych mężów¹⁰²⁵.

1020 Tamże, s. 40-41.

1021 Tamże, s. 256.

1022 Tamże, s. 261.

1023 Tegoż, *Pomarańczowa Alternatywa...*, s. 171.

1024 Tegoż, *Żywoty...*, s. 8.

1025 Tamże, s. 306.

Argument o braku „wystarczających kwalifikacji” był wygodny, ponieważ zwalniał z odpowiedzi na pytanie o przyczyny pomijania uczestniczek Pomarańczowej Alternatywy¹⁰²⁶. Tymczasem udział kobiet był nie tylko powszechny – co potwierdzają chociażby filmy dokumentujące happeningi – lecz także pod wieloma względami kluczowy. Pierwszą osobą, która jeszcze przed zawieszeniem stanu wojennego w biały dzień malowała na ulicy krasnoludki, była Katarzyna Piss. Ledwo wspomniana przez „Majora” Alicja Grzymalska miała zasługi dla wielu młodzieżowych grup we Wrocławiu; nie przypadkiem mówiono o niej: „Alicja tysiąca i jednej organizacji”. Grzymalska jako nastolatka w czasie stanu wojennego wraz z matką nosiła jedzenie strajkującym, brała udział w mszach za ojczyznę, wieszała plakaty i rozdawała ulotki. Po rozpoczęciu studiów zaangażowała się w działania Wolności i Pokoju, Pomarańczowej Alternatywy, Niezależnego Zrzeszenia Studentów i Solidarności Polsko-Czeskiej, współtworzyła zgraną grupę aktywistów z kolegami z Wydziału Filozoficzno-Historycznego UWr. O udziale w Pomarańczowej Alternatywie Grzymalska opowiadała:

Mój pierwszy kontakt z Pomarańczową Alternatywą to 1986 r. Wtedy właśnie poznałam „Majora”. Zauroczył mnie od razu. To zauroczenie trwa do dzisiaj, a minęły 23 lata!!! Nikt nie mógł oprzeć się jego urokowi. W moim domu był specjalny fotel, na którym mógł siedzieć tylko Król „Major” Pierwszy. Ustaliła to pewna starsza Pani, czyli moja zacna mama. „Major” oczarował ją i „uwiódł” całkowicie. [...]. Moja mama odegrała ogromną rolę w historii Pomarańczowej Alternatywy. Można by rzec, że to dzięki niej Pomarańczowa Alternatywa przetrwała, bo ja – mogę teraz przyznać się po latach, byłam czasem troszkę zmęczona. Studia, egzaminy itp., a tu codziennie dom pełen ludzi od rana do nocy. Mama stała na straży i posterunku całą dobę. W moim malutkim mieszkaniu w Rynku odbywały się spotkania, ustalaliśmy strategię akcji. Stąd też wychodziliśmy na happeningi. [...] na strychu malowaliśmy transparenty, przygotowywaliśmy rekwizyty. Nawet Smoka Wawelskiego udało nam się skonstruować na akcję „Jaruzelski Smok Wawelski”. Moja mama szyła czapeczki, stroje itp., ale przede wszystkim była opiekunką wszystkich małych. Karmiła, żywiła, pomagała rozwiązywać skomplikowane problemy wychowawcze. Właściwie bez niej to wszystko nie mogło by funkcjonować¹⁰²⁷.

Młoda działaczka nie tylko użyczała swojego mieszkania i strychu na czas spotkań i przygotowań happeningów; kamerą otrzymaną przez Pomarańczową Alternatywę od Andrzeja Wajdy rejestrowała przebieg wydarzeń. Właśnie jako reporterka została poważnie ranna (trwale uszkodzenia nogi i kręgosłupa) podczas demonstracji Solidarności Walczącej 1 maja 1989 roku. Narracja Grzymalskiej znacznie odbiega od stylu „Majora”. Według członkini Pomarańczowej

1026Podobnie Konnak w swojej opowieści o Totarcie rażąco umniejszał rolę w grupie Marioli Białołęckiej i Iwony Bender, nie zauważał też uprzedmiotowienia kobiecego ciała w wywieszaniu „wielkiego plakatu gołej baby z podpisem «Goła baba»” i wielu innych tego typu działaniach (Paweł „Końjo” Konnak, *Tranzitoryjna Formacja Totart w drodze do Nieśmiertelności i Wolności*, [w:] Krzysztof Skiba, Jarosław Janiszewski, Paweł Konnak, *Artyści, wariaci, anarchiści*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 53). Pominięcia kobiet występują również w narracjach autobiograficznych Andrzeja Stasiuka, Kamila Sipowicza i innych autorów.

1027Alicja Grzymalska, *Wspomnienia pomarańczowego mundurka*, [w:] *Wszyscy proletariusze...*, s. 314.

Alternatywy ruch „to nie była tylko zabawa. Byliśmy bici, maltretowani, wyrzucani ze szkół. Znęcano się nad nami psychicznie”¹⁰²⁸.

Z kolei dla Małgorzaty Olewińskiej-Syty wrocławskie happeningi

to lawina wydarzeń – dziesiątki zaangażowanych osób, spotkania drukowanie ulotek z odezwą Waldkową, wymyślanie i tworzenie rekwizytów. Z biegiem lat uświadamiam sobie moją rolę w Pomarańczowej Alternatywie – inspicjenta, kostiumologa, szwaczki, informatora/przekaznika informacji do europejskich rozgłośni, skrupulatnego zbieracza dokumentów (ulotki, szablony, plakaty) i rekwizytów, które skrzętnie pochował „gdzieś” mój rewolucyjny towarzysz Robert Jezewski¹⁰²⁹.

Happenerka doskonale pamiętała szycie i farbowanie czapek, malowanie plakatów, wycinanie skrzydeł dla postaci anioła, haftowanie gwiazdy, przebieranie kolegów, próby przeprowadzane przed akcjami i same happeningi, kończone przesłuchaniami na komendach. Olewińska-Syta uczestniczyła również w działaniach integrujących różne grupy opozycji, między innymi wyjeżdżała do Warszawy na spotkania z Jackiem Kuroniem, Zbigniewem Romaszewskim i Krzysztofem Królem. Inną opowieść snuła Małgorzata Waśkiel (Zbrożek), wspominając starania kilku kobiet o uwolnienie Fydrycha w marcu 1988 roku:

Wdowy po „Majorze” udały się do Warszawy, by odwołać się do rycerskości ówczesnego rzecznika rządu Jerzego Urbana i prosić go o pomoc. [...]. Dzień wcześniej wdowy – ubrane na czarno, z czarnymi woalkami na twarzach i małą pomarańczową kokardą na płaszczach – udały się do redakcji zagranicznych agencji informacyjnych i poprosiły o zainteresowanie jutrzejszą konferencją prasową rzecznika rządu¹⁰³⁰.

„Żałobnice” planowały paść na kolana przed Urbanem i „błagać o wstawiennictwo u gen Jaruzelskiego”, ale do tego nie doszło, ponieważ zostały zatrzymane przez funkcjonariuszy SB, zabezpieczających okolice Centrum Prasowego Polskiej Agencji Interpress przy placu Piłsudskiego w Warszawie, gdzie rzecznik rządu odbywał cotygodniowe konferencje¹⁰³¹. Zdążyły jednak przekazać dziennikarzom listy w sprawie uwolnienia „Majora”. Po przesłuchaniach w komisariacie na Wilczej „wdowy” wróciły do Wrocławia. Relacje happenerek, zauroczonych Fydrychem i wykonujących szereg prac w jego cieniu, rzucają światło na patriarchalizm hierarchii ruchu.

Przebranie za kobietę w narracji Fydrycha nie różniło się zbyt od przywdziania kostiumu Świętego Mikołaja i innych przebierańek; we wszystkich przypadkach chodziło o skupienie na sobie uwagi tłumu i wprowadzenie w konsternację milicjantów. W stroju kobiecym Fydrych wystąpił 27 listopada 1987 roku na happeningu, którego tematem było ogłoszone przez rząd na dwa dni później ogólnokrajowe referendum – wątek różnicy płci nie został w tych działaniach wyzyskany. Podobnie „antystriptiz” Pawła Konnaka, choć stanowił parodię działania

¹⁰²⁸Tamże, s. 315.

¹⁰²⁹Małgorzata Olewińska-Syta, dz. cyt., s. 311.

¹⁰³⁰Małgorzata Waśkiel (Zbrożek), *Byłam wdową po „Majorze”*, [w:] tamże, s. 310. Olewińska-Syta (zwana „Dużeństwem”, w przeciwieństwie do „Małeństwa”, czyli Waśkiel) zapamiętała wygląd „wdów” nieco inaczej: czarne stroje były uzupełnione pomarańczowymi opaskami i szminkami (Małgorzata Olewińska-Syta, dz. cyt., s. 312).

¹⁰³¹Małgorzata Waśkiel (Zbrożek), dz. cyt., s. 310.

wyznaczonego w kulturze kobietom jako seksualizowanym obiektom pożądania mężczyzn, nie miał na celu krytyki tego stanu rzeczy. „Koñjo” pojawiał się w miejscu akcji w samych kabaretkach i ubierał się w uprzednio porzrzucone części garderoby, by zdezorientować publiczność występów Totartu przed następnymi etapami wydarzenia. Dla obu artystów stereotypizacja kobiet w kulturze była środkiem, za pomocą którego mogli zwrócić na siebie uwagę. Dlatego ich praktyki uznają za niegroźny dla porządku tożsamości płciowych *cross dressing*, rodzaj parodii, który – według interpretacji Judith Butler – przedstawiając błędne, ułomne realizacje pewnego pierwowzoru, nie odnosi się do samego pierwowzoru, więc nie go podważa, a może zostać wykorzystany jako narzędzie kulturowej hegemonii¹⁰³².

Męska nagość jako środek artystyczny była wymierzona w pruderyjne normy obyczajowe, nie wiązała się jednak z próbą rozszczelnienia identyfikacji płciowych¹⁰³³. W skarnawalizowanych obrazach cielesności i seksualności kulturowe symbole płodności niosły triumfalne potwierdzenie „naturalnego” porządku płci. Wyrażające witalizm hiperbolizacje fallusów i innych organów naturalizowały i konsekrowały społeczny podział pracy, przestrzeni i czasu między płcie jako zgodny z porządkiem przyrody i świata¹⁰³⁴. Przykłady skarnawalizowanego *cross dressingu* w kulturze alternatywnej świadczą o zaniepokojeniu emancypacją kobiet i stopniową rekonfiguracją ról płciowych. Badinter pisała:

Nie uważana już za coś absolutnego, męskość jest jednocześnie względna i poprzez reakcję uzależniona od kondycji kobiecości. Dlatego, gdy zmienia się kobiecość, co następuje zwykle, gdy kobiety chcą zmienić definicję swojej tożsamości, męskość ulega destabilizacji¹⁰³⁵.

Kryzys męskości w końcu lat siedemdziesiątych i na początku następnej dekady był kryzysem władzy i nie przypadkiem zbiegł się w czasie z kryzysem politycznym. Agnieszka Graff pisała, że „wielki zryw wolnościowy, jakim była «Solidarność», stanowił w planie symbolicznym akt przywrócenia porządku patriarchalnego, który system totalitarny zburzył”¹⁰³⁶. Rozgrywający się na przełomie dekad dramat społeczny był przyczyną zawieszenia i deregulacji norm, ról i statusów społecznych, niemniej ich restauracja była jedną ze stawek, o jakie toczyła się gra. Faktycznie, od około 1982-1983 roku wizerunki kobiet w popkulturze stały się na powrót konwencjonalne. Nie inaczej działo się w kulturze alternatywnej, której uczestniczki spychano na pozycje subordynowane. Akceptowane kobiece role to „dziewczyny” hipisów, punków, anarchistów, „fanki”

1032Judith Butler, dz. cyt., s. 248-250. Dopiero *cross dressing* jako pastisz podważający autentyczność pierwowzoru ma charakter wywrotowy.

1033Jeszcze jednym przykładem może być występ warszawskiej grupy muzyczno-performatywnej Praffdata na I Festiwalu muzyki Nowej w Poznaniu w 1984 roku, podczas którego, jak opowiadał w rozmowie z 1988 roku lider Praffdaty Jarosław Guła, wokalista Michał Mizera „się rozebrał i czytał biblię a znajoma panienka onanizowała go ustami. Fajnie było. Zajęliśmy trzecie miejsce” (Jarosław Guła, *Praffdata interview*).

1034Pierre Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. Lucyna Kopciwicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 22.

1035Élisabeth Badinter, dz. cyt., s. 29.

1036Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet*, W.A.B., Warszawa 2001, s. 26.

muzyków, „matki” zatroskane o swoich synów, „siostry” wprowadzające w dorosłe życie młodszych braci¹⁰³⁷.

Wydaje się, że właściwie jedyną alternatywną grupą artystyczną, w której panowało równouprawnienie kobiet i mężczyzn, był wrocławski Luxus. Jolanta Ciesielska pisała, że kolektyw współtworzyli Paweł Jarodzki, Bożena Grzyb-Jarodzka, Ewa Ciepielewska, Jerzy Kosalka, Stanisław Sielicki, Małgorzata Plata, Jacek Jankowski, Marek Czechowski i Szymon Lubiński, a „stałymi satelitami grupy” byli Krzysztof Kłosowicz, Andrzej Jarodzki, Artura Gołacki „i członkowie rodzin poszczególnych artystów”¹⁰³⁸. Twórczość Luxusu często dotyczyła płci i jej stereotypizacji. Portrety Grzyb-Jarodzkiej czy sceny rodzajowe w obrazach Ciepielewskiej były zorientowane na psychologię postaci. Tworzone przez obie artystki pastisze fotosów filmowych aktorów i aktorek prezentowały postacie męskie i kobiece – chociażby Marylin Monroe – a także momenty pocałunków i pieszczot między nimi w sposób bezpretensjonalny i żartobliwy. Niechęć do tradycyjnych wzorów znalazła wyraz w obrazie *To jest zwyczajny faszyzm* Pawła Jarodzkiego z 1984 roku: tradycyjnie upozowana para młoda została wpisana w znak swastyki na obrazie¹⁰³⁹.

Punk i płęć

Brytyjski punk, nim w 1977 roku został wchłonięty przez przemysł muzyczny, rozwijał się jako kampa gra z porządkiem społecznym, w kręgach osób o nieheteronormatywnej tożsamości. Zbuntowani uczniowie artystycznych szkół byli stałymi klientami gejowskich barów, gdzie ich

1037Większość tych ról odgrywały „muzy” Łodzi Kaliskiej. Grupa artystyczna Łódź Kaliska, tworzona przez Marka Janiaką, Andrzeja Kwietniewskiego, Adama Rzepeckiego, Andrzeja Świetlika i Andrzeja „Makarego” Wielogórskiego, zasłynęła w latach osiemdziesiątych fotograficznymi kolażami, w ludyczny sposób eksponującymi kobiecą nagość, ze szczególnym upodobaniem do dużych biustów. W tych wczesnych pracach artyści wykorzystywali zdjęcia wycięte z zachodnich magazynów pornograficznych, ale od końca lat osiemdziesiątych, wraz z rosnącą sławą ugrupowania, mieli własne modelki; w tym czasie od neodadaistycznej zabawy przeszli do postmodernistycznej ironii. „Muzy” faktycznie były pomysłodawczyniami i wykonawczyniami wielu projektów. Niektóre z nich były też osobiście związane z poszczególnymi artystami lub otaczały niemalże matczyną opieką całą grupę. Nie były jednak przedstawiane jako członkinie Łodzi, funkcjonowały zwykle w rolach modelek i towarzyszek – „muz”; wielu krytyków i krytyczek zarzucało Łodzi Kaliskiej konserwatyzm i mizoginizm. Dopiero film dokumentalny Anki Leśniak *Muzy Łodzi Kaliskiej* z 2010 roku umożliwił wybrzmienie głosów „muz” (w filmie wypowiedziały się Grażyna Łuczko-Fijałkowska, Iza Bartnicka, Zofia Warzyńska-Bartczak, Agata Prasnowska, Anna Krawczyk, Joanna Krawczyk, Lonia Szymańska, Agnieszka Kasprzyk).

1038J. Ciesielska, *Popowo i szokowo!*.

1039Poza Luxusem warto wspomnieć o artystycznych duetach Ewy Bloom Kwiatkowskiej i Sławomira Kosmynki oraz Anny Gruszczyńskiej i Zbigniewa Macieja Dowgiałły, chociaż w ich pracach nie było wyrażonych wprost odniesień do zagadnień płci kulturowej i seksualności – Bloom Kwiatkowska i Gruszczyńska w swoich obrazach i obiektach podejmowały głównie tematy wojny i Zagłady (w następnych latach Gruszczyńska zwróciła się ku zgeometryzowanej abstrakcji, a Bloom Kwiatkowska skupiła na scenografiach teatralnych). Toniak wymieniała jako zdolne artystki debiutujące w latach osiemdziesiątych Małgorzatę Niedzielko, Małgorzatę Turewicz, Joannę Pomijałską, Marię Tyniec, Małgorzatę Rittersschild i Bognę Gniazdowską (Ewa Toniak, dz. cyt., s. 108). Z kolei Jerzy Truszkowski wspominał młodą artystkę Barbarę Konopkę, która jego zdaniem „realizowała najbardziej konsekwentnie feministyczną postawę w sztuce polskiej” (Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni*, s. 109). Przykładem miał być performans *Interferencje* wykonany na I Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze w 1985 roku – w czasie występu Konopka za pomocą nitek manipulowała swoimi obnażonymi piersiami, komentując w ten sposób fetyszyzację kobiecego biustu.

ekscentryczne stroje i zachowania nie wzbudzały agresji otoczenia. Swoboda obyczajowa była dla pierwszych punków odtrutką na purytanizm brytyjskiej klasy średniej, a osoby homoseksualne i transseksualne współtworzyły brytyjskie środowisko punkowe¹⁰⁴⁰. Prekursorzy mody punk Vivienne Westwood i Malcolm McLaren w swoim butiku sprzedawali fetyszystyczne, perwersyjne ubrania, kierując się ideałami rewolucji obyczajowej z lat sześćdziesiątych, twórczością Andy'ego Warhola i sytuacjonistów. Szybko jednak prasa i przemysł muzyczny wykreowały wizerunek męskiego punku – ostrej muzyki dla niegrzecznych chłopaków. Kobiety i mniejszości seksualne poza nielicznymi wyjątkami zostały sprowadzone do roli fanów, barwnej otoczki zjawiska, które musiało być zmaskulinizowane i heteroseksualne, by stanowiło dobrze sprzedający się produkt¹⁰⁴¹.

Symbolicznym początkiem punku w PRL był koncert brytyjskiej grupy Raincoats w klubie Riviera-Remont podczas festiwalu sztuki performatywnej International Artists' Meeting – I AM 1 kwietnia 1978 roku. W czasie koncertu publiczność złożona ze studentów, młodych artystów i muzyków po raz pierwszy zetknęła się z punkowym stylem zachowania scenicznego, wizerunkiem i modelem relacji między występującymi a widownią. Raincoats pozostali w Warszawie dwa tygodnie, spotykali się i rozmawiali z miejscową młodoartystyczną bohemą. Londyński zespół w trzech piątych tworzyły wówczas kobiety. Ich wpływ na powstanie sceny alternatywnej w Warszawie końca lat siedemdziesiątych uzasadnia postawienie pytań o znaczenie płci kulturowej dla formowania się nowych, alternatywnych tożsamości oraz o to, jak te tożsamości były postrzegane: jako konstruowane i performowane czy też dane i esencjonalne.

W pierwszych latach warszawskiej sceny punkowej obecność kobiet była wyraźna. W składzie zespołu Tilt latem 1980 roku znalazła się Małgorzata Dołżkiewicz, która grała na instrumentach klawiszowych, a jako fanka Iggy'ego Popa domagała się, by mówić na nią „Iggy” (mimo to koledzy nazywają ją „Pyzą”). W tym samym czasie w grupie Dexapocort A „Kelnera”, czyli Pawła Rozwadowskiego, na perkusji i gitarze basowej grała Irena Jagielka. Po rozpadzie pierwszego składu Tiltu Jacek „Luter” Lenartowicz wraz z „Polą Rybą”, zwaną też „Jolką”, czyli Polą Mazur, stworzyli grupę Białe Wulkany. W formacji znaleźli się też Dołżkiewicz i Maciej „Brunet” Wiliński z gdańskiego Deadlocka. Tomasz Świtalski twierdził, że „Białe Wulkany – czyli Luter, Maciek Brunet, Pola Mazur i Pyza – były silną, zimną sytuacją intelektualną w stronę Velvet Underground czy Talking Heads”¹⁰⁴². Z kolei Tomasz „Rastaman” Szczeciński tak komentował wcześniejszy zespół „Jolki” Atak:

Pola Mazur, czyli Jolka, była zajebista. Nie znam takiej drugiej na polskim podwórku. Po pierwsze miała zajebisty głos, po drugie czad i dawała na maksa. Co więcej było trzeba? Powinna to robić do końca.

1040Jon Savage, *England's Dreaming. Sex Pistols i Punk Rock*, przeł. Marta Marciniak, Axis Mundi, Warszawa 2013, s. 354.

1041Tamże, s. 482-483.

1042Tomasz Świtalski, [w:] Michał Wasażnik, Robert Jarosz, *Generacja*, Korporacja ha!art, Trasa W-Z, Warszawa 2010, s. 212.

Zagraliśmy wspólnie – Tilt i Atak – parę koncertów, choćby w Gdańsku w Wielkim Młynie w marcu 1980¹⁰⁴³.

Szczególną pozycję w pierwszej punkowej społeczności w Warszawie zajmowała Magda Kalenik, wokalistka współpracująca z kilkoma grupami, dla której punk był bardziej manifestacją polityczną niż zabawą lub stylem bycia:

Należałam do ludzi, którzy w tym czasie bardzo zwracali uwagę na ideologię punk. Przeczytałam Bakunina, czytałam o anarchistach, znałam całą ideologię anarchii i uważałam, że ludziom dzieje się niesprawiedliwość. Słuchałam The Clash, którzy są lewakami, i do tej pory mam wrażliwość lewicową. Punk był czymś, co łączyło się z moimi przekonaniami wewnętrznymi jako bardzo młodej osoby¹⁰⁴⁴.

Postawa etyczna i polityczna Kalenik leżała u podstaw wyborów życiowych artystki. Oburzona czcią, jaką polscy rastafarianie darzyli autorytarnego władcę Etiopii Hajle Selasje, odrzuciła muzykę reggae mimo rozpoczętej współpracy z grupą Izrael. Miałość rastamanów wyśmiewała w 1985 roku na festiwalu Poza Kontrolą, gdzie wystąpiła z własnym efemerycznym projektem Tercet Egzotyczny¹⁰⁴⁵. Koledzy Kalenik dystansowali się od niej, ponieważ nie akceptowali jej pryncypialności, mimo że wcześniej piosenkarka była ważną postacią w środowisku. Jesienią 1982 roku Kalenik brała udział w trasie koncertowej Rock Galicja w Rzeszowie, Mielcu, Sanoku i Krośnie. Razem z Katarzyną Grzechnik dwukrotnie zastąpiły wokalistów na koncertach w Rzeszowie: najpierw wystąpiły z repertuarem Deutera, następnie zastąpiły „Zygza”, wokalistę TZN Xenney, który z powodu nadużycia alkoholu nie był w stanie zaśpiewać (w trasie uczestniczył jeszcze Dezerter)¹⁰⁴⁶. Wokalistki nie tylko tworzyły „chórki”, lecz także, gdy było to potrzebne, zastępowały frontmanów grup: z roli pobocznej potrafiły bez przygotowania wejść w role główne, by uratować zagrożony występ. Gdy w 1984 roku Kalenik postanowiła założyć kobiecy zespół, towarzyszył jej zamysł dezinformacji:

Postanowiliśmy na początek zrobić zdjęcia jakimś laskom, by puścić w eter babola. Akurat dziewczyny ze zdjęcia były tam przypadkiem: Kasia Grzechnik, Małgosia Chachaj, Joasia Kaniuga i Gruszczyńska. Nazwę Bexa Lala wymyślił Michał Wasążnik¹⁰⁴⁷.

1043Tomasz Szczeciński, [w:] Michał Wasążnik, Robert Jarosz, dz. cyt., s. 221. Oprócz wspomnianych już Dołżkiewicz, Mazur i Jagielki w pierwszych latach sceny punkowej w Polsce uczestniczyły Beata Majcherczyk w zespole Transit i Beata Bala, basistka w LD50. W gronie pierwszej warszawskiej „załogi” były jeszcze Viviane Quarcoo, członkini Izraela, jednej z pierwszych grup reggae, a prywatnie przez wiele lat partnerka życiowa Roberta Brylewskiego, oraz Katarzyna Szczot, później znana jako Kayah – wówczas wokalistka współpracująca z zespołami grającymi muzykę reggae i gatunki pokrewne: Zgoda, Rastarr i Tilt (z tym ostatnim nagrała w 1986 roku popularny singiel *Mówię ci, że...*). W drugiej połowie lat osiemdziesiątych w grupie Deuter, której liderem był Rozwadowski, występowała Beata Pater (później śpiewała w zespole Aya RL, a po wyjeździe za granicę zrobiła karierę jako wokalistka i kompozytorka jazzowa – najpierw w Japonii, a następnie w USA). Ponadto warszawskich „tiltersów” gościła w swoim „punkowskim saloniku” Konstancja Uniechowska, a ważnymi postaciami były fotografka Anna „Ada” Dąbrowska-Lyons, autorka albumu *Polski Punk 1978-1982* (bodajże pierwszej dokumentacji fotograficznej polskich punków) i graficzka Ida Zwierchowska.

1044Magda Kalenik, [w:] Michał Wasążnik, Robert Jarosz, dz. cyt., s. 218.

1045Tamże, s. 242-243.

1046Tamże, s. 234.

1047Tamże, s. 250. W *Generacji* znajdują się dwa zdjęcia Bexa Lali autorstwa Wasążnika. Na pierwszym, kolorowym, na podłodze siedzą Gruszczyńska, Kaniuga i Kalenik, a Chachaj stoi nad nimi, plecami w stronę fotografa; jedynie głowę odwraca w jego stronę, wykrzywiając usta. Oko aparatu usytuowane jest ponad tą sceną, przez co twarze są niezbyt widoczne, przesłonięte zmierzwionymi włosami. Czarne spodnie, bluzki i skórzane kurtki niemal zlewają

„Babol” wypuszczony przez Kalenik zadziałał: warszawska Bexa Lala (zespół o tej samej nazwie istniał również w Poznaniu) zaczęła wzbudzać zainteresowanie. Kalenik opowiadała:

Pewnego razu spotkałam Kalibabkę (Kamila Sipowicza), który powiedział, że to on wymyślił nazwę Bexa Lala, a ja w ramach ekspiacji mam wystąpić w jego performansie w krótkich majtkach, grzebiąc w piaskownicy... Byłam wtedy trochę agresywna, powiedziałam, żeby spierdalał i sam grzebał sobie w piaskownicy. Gdy w „Non Stopie” pojawiła się notatka Majoneza o Bexa Lali pod hasłem „Co się stało z Magdą K.?”, wszyscy zaczęli mnie pytać, kiedy będzie koncert. W związku z tym, że nie było grających kobiet, wpadłam na pomysł, że moi koledzy: Robert Brylewski, Tomek Lipiński, Paweł Kelner i Gogo Szulc wystąpią przebrani za kobiety, a ja zaśpiewam. Koncert miał odbyć się w klubie Park. Panowie jednak nie mogli się dogadać. Stwierdziłam wtedy: a pies to drapał! Trudno, widocznie Bexa Lala ma pozostać fantomem. Bexa Lala miała wystąpić też w Jarocinie, ale do tego również nie doszło. Widocznie ta kapela nie miała zaistnieć¹⁰⁴⁸.

Oprócz seksistowskiego zachowania Sipowicza w wypowiedzi Kalenik uderzają dwie rzeczy. Po pierwsze, „nie było grających kobiet”, wskutek czego skompletowanie żeńskiego składu zespołu okazało się niemożliwe – kobiety odgrywały najczęściej role wspomagających wokalistek, koleżanek lub partnerek mężczyzn – muzyków i liderów. Po drugie, koledzy Kalenik nie potrafili porozumieć się w sprawie wspólnego występu w damskiej odzieży. Można przypuszczać, że koncert czołowych muzyków sceny alternatywnej, przebranych za kobiety i towarzyszących na scenie kobiecie-liderce, podważyłby na moment powszechną oczywistość płci kulturowej. Ale nierówność naturalizowanych tożsamości płciowych była dla mężczyzn wygodna, o czym bez zażenowania pisał w 2012 roku na swoim blogu Lipiński, wspominając dziewczyny, które „prowadziły dom otwarty”:

Przyjechały z Gdańska, przywożąc ze sobą ów nieuchwytny powiew wolności, morza i otwartych przestrzeni. Kiedy dobrze im się powodziło, kupowały nam amerykańskie szlugi i drogie alkohole za dolary w Pewexie, wozily nas taksówkami do Rembertowa na ciuchy, gościły, wspomagały finansowo w potrzebie. Były naszymi księżniczkami, arystokratkami ulicy. Wszyscy je kochaliśmy, czasami platonicznie, czasem nie¹⁰⁴⁹.

się z czarnym tłem; wyróżniają się tylko białe-czarna szachownica legginsów Kalenik, przypinki na bluzce Gruszczyńskiej, a przede wszystkim ich blade twarze z wyrazistą czerwienią ust i policzków. Na drugiej, czarno-białej, fotografii gra kontrastu jest słabsza. Dziewczyny stoją na trawie przed monochromatyczną ścianą. Stoją pewnie, stabilnie, na nieco rozstawionych nogach, ręce w większości trzymają w kieszeniach; jedynie Grażyna Stando, która zastąpiła tu Grażynę Gruszczyńską, wydaje się mniej pewna siebie, jakby wycofana w drugim szeregu, patrząc gdzieś w bok. Dziewczyny mają na sobie proste buty, spódnice, kurtki lub płaszcze, rozwiane długie włosy. Kalenik, stojąca na środku, ma na bluzce broszki w kształcie jaszczurek, w rękach trzyma papieros i okulary; jako jedyna patrzy prosto w obiektyw, odpowiada na spojrzenie widza fotografii. Na obu zdjęciach, podobnie jak i innych kobiecych wizerunkach autorstwa Wasąznika, „subkulturowe” stylizacje, pozy i atmosfera nie odbiegają od tworzonych przez mężczyzn. Postacie kobiece są seksualizowane w relatywnie niewielkim stopniu, a płeć nie wydaje się głównym czynnikiem różnicującym.

1048Tamże, s. 250.

1049Tomasz Lipiński, *Prywatna historia... Zachwyty Lipińskiego nad pomysłowością kolegi, który miał w tym samym czasie dwie narzeczone – blondynkę i brunetkę, „atrakcyjne i kusicielskie”* – tylko utwierdzają w przekonaniu, że seksizm był stałym elementem środowiska alternatywnego.

Również poza Warszawą pierwszą punkową falę współtworzyły kobiety¹⁰⁵⁰. W Poznaniu „Gertruda”, czyli Maria Beata Szczublińska-Baer stała na czele działającego od przełomu 1980 i 1981 roku zespołu Zbombardowana Laleczka. W rozmowie opublikowanej w 2011 roku w pierwszym tomie książki Grzegorza K. Witkowskiego *Grunt to bunt* „Gertruda” wspominała, że stała się charyzmatyczną liderką Zbombardowanej Laleczki, gdy przyszła na próbę grupy, w której jej chłopak grał na gitarze basowej, i nagle zaczęła śpiewać. W Poznaniu „Gertruda” była znaną „załogantką”; od 1980 roku jeździła do Jarocina, przyjaźniła się z grupami z Warszawy, Torunia i Gdańska. Zespół zapisał się w pamięci fanów głównie antywojennym protest songiem *Dzieci umierają pierwsze* (często nazywanym słowami refrenu: *Syneczku, nie umieraj*), wykonanym na Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie w 1985 roku. W tym samym roku grupa wystąpiła między innymi na festiwalu Róbrege w Warszawie, ale niedługo później rozpadła się z prozaicznych powodów: Szczublińska-Baer miała dwuletnie dziecko, którym musiała się opiekować, pozostali muzycy pracowali i zakładali rodziny, na domiar złego brakowało sali prób. Być może fakt macierzyństwa „Gertrudy” wpłynął na to, że piosenka *Dzieci umierają pierwsze* była uznawana za antyaborcyjną, choć sama autorka słów odcinała się od takiej interpretacji¹⁰⁵¹.

Przyczyny i skutki

Mimo licznego udziału kobiet w warszawskiej „załodze” i paru zespołach pierwszej fali punku w innych miastach wraz z początkiem lat osiemdziesiątych punk i nowa fala stały się gatunkami uprawianymi niemal wyłącznie przez mężczyzn¹⁰⁵². Druga fala punku była nie tylko zunifikowana i ortodoksyjna stylistycznie, lecz także zmaskulinizowana i konserwatywna obyczajowo. Kalenik wspominała koncert z Dezerterem w Jarocinie w 1983 roku:

Czytałam ze sceny fragmenty negatywnych relacji prasowych o punku, co wymyślił Skandal. To był teatr, gdzie każdy dorzucał swój pomysł, błyskawiczne działanie. Zaśpiewałam utwór „Plakat”. Wsparł mnie Skandal, bo nogi ugięły się pode mną ze strachu, gdy z widowni leciało mięso. Publiczność krzyczała: co to za kurwa? rozbierz się! i tak dalej¹⁰⁵³.

1050W Zduńskiej Woli od 1981 do 1983 roku funkcjonował nowofalowy zespół Kontrola W, w którym śpiewała Katarzyna Kulda, dołączona do składu przez jej brata Dariusza Kuldę, gitarzystę i wokalistę. W 1982 roku grupa zdobyła wyróżnienie w III Przeglądzie Muzyki Nowej Generacji w Jarocinie, zajęła drugie miejsce w łódzkim Rockowisku i zarejestrowała sześć piosenek w Radio Łódź; rok później Kontrola W wystąpiła na Rock Arenie obok ówczesnych gwiazd: Republiki, TSA, Lombardu, Lady Pank. Rozpad zespołu był związany z rozjechaniem się muzyków do różnych miast na studia. W 1985 roku w Warszawie większość Kontroli W – rodzeństwo Kuldów oraz Wojciech Jagielski – utworzyła Kosmetyki Mrs. Pinki, które jeszcze w tym samym roku wystąpiły w Jarocinie, by powrócić tam rok później. Grupa, ewoluująca w stronę popu, stała się bardzo popularna, ale skutek wewnętrznych nieporozumień zakończyła działalność wraz z końcem dekady.

1051Marysia Beata Szczublińska-Baer, *Krzyczeli, żeby go zrzucić ze sceny*, [w:] Grzegorz K. Witkowski, *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, In Rock, Poznań 2011, t. 1, s. 126.

1052Jedynym wyjątkiem był od listopada 1984 gdański punkowy Konwent A z wokalistką Żanetą Mikulską.

1053Magda Kalenik, [w:] Michał Wasążnik, Robert Jarosz, dz. cyt., s. 243.

Powszechność szowinistycznych zachowań na jarocińskim festiwalu uchwycił Piotr Łazarkiewicz w dokumencie *Fala*. W czasie oficjalnych wyborów Miss Pola Namiotowego w 1985 roku na widok dziewczyn tańczących w strojach kąpielowych na podeście zgromadzona wokół męska część publiczności aprobatywnie gwizdała i klaskała. Punkowe zespoły w poszukiwaniu „kontrowersyjnych” tematów i eksponowaniu swojej „nonkonformistycznej” postawy coraz częściej atakowały prawa kobiet¹⁰⁵⁴. Stwierdzenie, że znaczna część młodej publiczności oczekiwała potępienia przerywania ciąży, może wydać się przesadne. Ale w kontekście intensywnej indoktrynacji antyaborcyjnej ze strony kleru katolickiego i konserwatywnych stanowisk obyczajowych wielu działaczy partyjnych piosenki tego typu były po prostu przejawem przejmowanych przez alternatywną młodzież tendencji ogólnospołecznych.

Pomimo przytłaczającego konserwatyizmu obyczajowego problem seksizmu już w latach osiemdziesiątych pojawiał się na łamach polskich zinów. Kilkakrotnie ostro wypowiadał się na ten temat Piotr „Pietia” Wierzbicki. W dziesiątym numerze „QQRQ” z 1987 roku „Pietia” grzmiał:

Panienci są traktowane jak szmaty, co zresztą często im odpowiada, ale to już inna sprawa. „Punkówek się nie kocha, punkowy się pierdoli” – usłyszałem niedawno od kilku załogantów Zresztą same zespoły robią tu największe bydlę, często przejawiając postawę typową dla skretyniałych gwiazd rocka. Oto na przykład tekst sprzedany przez „menadżera” dobrze znanej kapeli organizatorowi imprezy: „my tu zagramy, tylko załatw nam jakieś dupy”. Inna dobrze znana kapela zażyczyła sobie aby na koncert wprowadzić 10 panienek, które następnie mają pozostawać do dyspozycji tejże kapeli. Nie ma już dziewczyn, pozostają tylko „towary” i „kurwy”. Owszem, seks to wspaniała sprawa, ale ja mówię teraz o seksizmie, czyli patrzeniu na świat kutasem. Sprawa kobiet w punk rocku to zresztą odmienny temat. Przeważnie sprowadzone są do roli podludzi i maszynek do pierdolenia, a często same stawiają się w takiej sytuacji. Ile punkowych dziewczyn w Polsce robi gazetki, organizuje koncerty, czy chociażby interesuje się głębiej ideami i muzyką? Nie istnieje w naszym kraju żadna żeńska kapela punkowa /przynajmniej ja o takiej nie słyszałem/ a wokalistki były chyba tylko dwie /Gertruda – Zbombardowana Laleczka i Żaneta – Konwent A/. „Myślę, że jest tak dlatego, że scena uczy indywidualności, niezależności, a od urodzenia dziewczęta są uczone przez społeczeństwo aby stać w opozycji do tych spraw – są uczone naśladowania mody, bycia konsumentami, niemyślenia dla siebie, konformizmu i nie zajmowania się niczym oprócz zdobycia narzeczonego lub wyglądanía atrakcyjnie w tym celu” – napisała mi Becky z Anglii, tak więc nie jest to tylko nasz problem, ale to niczego nie zmienia¹⁰⁵⁵.

W tekście Wierzbickiego pojawiało się rozdwojenie: szowinistyczne, mizoginiczne zachowania mężczyzn są piętnowane i potępiane, ale rewersem tej krytyki jest uwaga pod adresem kobiet, które rzekomo „same stawiają się w takiej sytuacji”, są pasywne i płytkie. „Pietia” nie zauważał związku między męską dominacją, przejawianą nieraz całkiem otwarcie i mającą

1054 Jednoznacznym przykładem takich zachowań były antyaborcyjne piosenki *Prawo do życia, czyli kochanej mamusi* Prowokacji (utwór, który w 1984 roku znalazł się na kompilacji *Fala*) i *Ludzki śmietnik* Enklawy Ełk (z 1985 roku) – w obu utworach osoby dokonujące aborcji oskarżano o morderstwa. Enklawa Ełk wystąpiła podczas tej samej edycji jarocińskiego festiwalu co Zbombardowana Laleczka; w tym kontekście mniej dziwi, że antywojenne przesłanie *Dzieci umierają pierwsze* interpretowano jako antyaborcyjne.

1055 „Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Alkoholizm, seksizm, debilizm...*, s. 17.

charakter fizyczny, a nie tylko – symboliczny, a niskim poziomem zaangażowania i marginalnymi rolami kobiet na scenie punkowej. Bierność kobiet była interpretowana w kategoriach wolnego wyboru, nie zaś – wyniku męskiej przemocy; Wierzbicki mylił przyczyny ze skutkami, jakkolwiek intencjonalnie wypowiadał się ze stanowiska równościowego¹⁰⁵⁶. Konsekwencją niedostrzeżenia przyczyn właśnie jako przyczyn było poszukiwanie ich gdzie indziej: w ogólnospołecznym modelu wychowania, przypisującym dziewczynkom konformizm, uległość, konsumpcjonizm i powierzchowność. Nie ulega wątpliwości, że kulturowa socjalizacja do ról płciowych była i po dziś dzień jest poważnym źródłem nierówności między mężczyznami a kobietami, jednak kładąc nacisk na ogólnospołeczne warunkowanie, aktywiści kultury alternatywnej łatwo zrzucali ze swoich ramion ciężar odpowiedzialności.

Rozważania o reifikacji i marginalizacji kobiet na scenie alternatywnej nie przeszkodziły „Pietii” zamieścić na pierwszej stronie tego samego numeru „QQRYYQ” rysunku „punkobola” – punkowej wersji dyskobola, nagiego mężczyzny z natapirowanymi włosami, torbą pełną zinów i penisem w stanie erekcji. Skądinąd współgrało to z określaniem się przez redakcję „QQRYYQ” mianem „redfuckji”. Przedstawienia fallusów, nieraz monstrualnie dużych, były wszędobylskie na łamach prasy trzeciego obiegu, podobnie jak zakamuflowane lub jawne odniesienia do heteronormatywnego *imaginarium* erotycznego¹⁰⁵⁷. Okładka „QQRYYQ” nr 12 prezentowała z kolei wklejoną w prawym górnym rogu fotografię roznegliżowanej dziewczyny, obok której unosił się komiksowy „dymek” ze słowami: „Tylko 150 zł, kotku”, co oznaczało cenę zina – kolaż stanowił parodię ogłoszeń agencji towarzyskich¹⁰⁵⁸. Z drugiej strony, temat nielicznej reprezentacji kobiet na scenie alternatywnej regularnie powracał na łamach periodyku „Pietii”, na przykład na przedostatniej stronie numeru trzynastego z 1989 roku zamieszczono kolaż zdjęć muzyków różnych grup grających punk i hard core ze słownym komentarzem między fotografiami: „Wszystko OK, tylko dlaczego tu nie ma dziewczyn?”¹⁰⁵⁹.

Zbliżony tok rozumowania do Wierzbickiego przedstawił na łamach „Literatury” Piotr Bratkowski w 1988 roku. Tytuł felietonu *Porozmawiajmy o kobietach* wyznaczał ramy percepcji: mężczyzna proponował innym mężczyznom rozmowę o kobietach. Bratkowski stawiał hipotezę, że na światowej scenie rockowej lat osiemdziesiątych nowe jakości były kreowane przez kobiety, na dowód czego wymieniał szereg piosenek, podkreślając ich samodzielny, oryginalny twórczy

1056Por. Pierre Bourdieu, *Męska dominacja*, s. 16.

1057Niezmienne rzadko pojawiały się za to wizerunki wagin – zdarzało się to chyba jedynie w broszurach i periodykach Totartu, ilustrowanych przez grupę Jo Als Jetzt, czyli Joannę Kabalę, Macieja Rucińskiego i Andrzeja Awsieja. Jednak również w tych pracach dominowały przedstawienia fallusów; od rysunków *Predatorów*, czyli postaci wyposażonych w gigantyczne penisy, ksywę „Phalli” otrzymał w grupie Paweł „Paulus” Mazur.

1058„QQRYYQ” 12/1989, s. 1. Na tej samej stronie znalazł się wstępniak, w którym redaktorzy zina zamieścili sugestię, że „lepiej zakonserwowanym mamusiom” swoich młodych czytelników mogli udowodnić, że nie byli zboczeńcami, a więc – w domyśle – mogli potwierdzić swój heteroseksualizm.

1059„QQRYYQ” 13/1989, s. 23. W podobnym tonie w 1984 roku ubolewał nad brakiem w polskim punku „śmiałych dziewczyn” Witold Rogowiecki w „Non Stopie” (Witold Rogowiecki, dz. cyt., s. 6).

wkład, nieprzystający do społecznych stereotypów i fantazmatów¹⁰⁶⁰. W przeciwieństwie do sytuacji za granicą „udział kobiet w tworzeniu artystycznej muzyki rockowej w Polsce jest praktycznie zerowy”; jedynym wyjątkiem miałyby być „Kora”¹⁰⁶¹. Bratkowski uważał, że zdolne i kompetentne wokalistki w Polsce kierowały się ku muzyce „tradycyjnej” i „komercyjnej”, ponieważ w niej mogły znaleźć wsparcie artystyczne i menadżerskie – niesamodzielność „śpiewających kobiet” przyczyniała się do tego, że ich potencjał był zagospodarowywany przez scenę popową. „Dziewczyny pozostające przy rocku spełniają w nim z reguły role drugoplanowe lub w najlepszym wypadku odtwórcze”¹⁰⁶². Przyczyny takiego stanu rzeczy Bratkowski dostrzegał w zacofaniu gospodarczo-obyczajowym Polski, które powodowało, że kobiety traciły czas, wykonując „całkowicie nietwórcze, wyjaławiające umysłowo” zajęcia, od których wolni byli mężczyźni. Co gorsza, te kobiety, które porzuciły tradycyjne role i wybiły się na twórczą samodzielność, spotykały się z niechęcią i podważaniem ich kobiecości¹⁰⁶³. To jednak tylko jeden wymiar kulturowej opresji kobiet. Drugim było wszechobecne w polskiej kulturze utwierdzenie pozbawionych szansy samorealizacji kobiet „w przekonaniu, że właśnie ów brak samorealizacji jest polskim wariantem żeńskiej drogi do sukcesu”¹⁰⁶⁴. Bratkowski uważał, że „hipokrytyczna apologia cierpień kobiecych” nie służyła emancypacji, lecz symbolicznej rekompensacie, która podtrzymywała *status quo*¹⁰⁶⁵. Publicysta sądził jednak, że większość kobiet „całkiem dobrowolnie do tej pułapki wchodzi i nieźle w niej funkcjonuje”:

Ciągle utwierdzanie kobiet w tym, że ich bezruch twórczy jest wynikiem enigmatycznej „szczególnej misji społecznej”, staje się dla owego bezruchu wygodnym alibi. Bezustanna apologia kobiecego cierpiętnictwa sprawia, że wiele kobiet wchodzi w życie z głęboko zakodowanym przekonaniem, że owo „uszlachetniające cierpienie” jest im dane niejako z natury rzeczy, z samego faktu urodzenia się kobietą¹⁰⁶⁶.

Z analizy mechanizmów wykluczania kobiet Bratkowski wyciągał wniosek na temat uniwersalności „cierpienia kobiet” jako elementu ludzkiej kondycji, funkcjonującego jako łatwe wytłumaczenie wygodnego odgrywania ofiary, której przysługuje „prawo do szczególnych profitów z racji upośledzonego statusu”¹⁰⁶⁷. Tak jak Wierzbicki Bratkowski myślił więc ostatecznie przyczyny ze skutkami, sugerując, że społeczne upośledzenie kobiet było wynikiem wyboru podyktowanego względem na komfort.

Inny wydźwięk miały głosy kobiet. W „QQRyQ” nr 11 ukazał się tekst *Ludzie czy dupy???* podpisany przez „Isse”. Autorka stawiała pytanie o przyczynę różnic w aktywności i stylu życia

1060Piotr Bratkowski, *Porozmawiajmy o kobietach*, „Literatura” 2/1988, podaję za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 65.

1061Tamże, s. 66.

1062Tamże, s. 66.

1063Tamże, s. 67.

1064Tamże, s. 68.

1065Tamże, s. 68.

1066Tamże, s. 68.

1067Tamże, s. 69.

kobiet i mężczyzn, już na początku zaznaczając: „myślę, że dużą część winy za to ponoszą same panny”¹⁰⁶⁸. Dowodów na to upatrywała między innymi w akceptacji przez kobiety konkursu piękności w Jarocinie, przypominającego autorce „końskie targi”¹⁰⁶⁹. Logika, zgodnie z którą kobiety internalizowały swoje uprzedmiotowienie i traktowały siebie jako obiekt męskiego pożądania, wiodła do rywalizacji o zainteresowanie mężczyzn zamiast solidarnej aktywności. „Issa” zauważyła, że dziewczyny na koncertach same wobec siebie postępowały instrumentalnie, a spostrzeżenie to doprowadziło ją do kolejnej wątpliwości: „Jeśli panienki traktują się w ten sposób, to czy można mieć pretensje do chłopaków, którzy widzą w nas jedynie dupy?”¹⁰⁷⁰. Odpowiedź „Issy” na pytanie, które sama zadała, stanowiła moment przełomowy w całym wywodzie:

No, chyba można. W QQRQ 10 znalazłam tekst Pietii, z którego wynika, że mężczyźni też nie są w porządku w swoim traktowaniu dziewczyn. Zastanowiłam się wtedy, czy chłopcy wiedzą, że panienki nie zawsze zdają sobie sprawę z tego, iż są po prostu wykorzystywane (zwłaszcza te młode i bardzo młode). Może zdarzają się dziewczyny głupie, ale o wiele częściej naiwne, bo mimo wszystko dla kobiety akt seksualny znaczy coś innego niż dla mężczyzny, tylko kto chce o tym pamiętać¹⁰⁷¹.

„Issa” poddawała krytyce naturalizujące androcentryzm odwrócenie porządku przyczynowo-skutkowego. Uległość, brak solidarności i zaufania między kobietami były efektem dominacji mężczyzn, więc nie mogły stanowić jej usprawiedliwienia. „Issa” stanowczo sprzeciwiała się twierdzeniu „Pietii”, że dziewczyny „nie myślą, nie piszą, nie grają”, i tłumaczyła:

To, że dziewczyn nie ma na scenie wynika z czegoś innego: jeżeli któraś z nas chce pokazać co robi musi pokonać o wiele większy niż chłopak stres, bo ludzie zwrócą uwagę nie tylko na to, co i jak robi panna, ale też na to jak wygląda¹⁰⁷².

Zdaniem „Issy” kobiety były aktywne na scenie punkowej, lecz pozostawały niewidoczne, ponieważ widoczność wiązała się z wystawieniem na taksujące spojrzenia i oceną nie samego działania, lecz wyglądu danej osoby.

Smutne kobiety

Alternatywne zespoły z udziałem kobiet pojawiły się dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych. Twórczość grup takich jak Wielkanoc, Closterkeller, Post Regiment, Blade Loki reprezentowała nowe gatunki powstałe na gruncie punku: nową falę, rock gotycki, hard core¹⁰⁷³.

1068, „Issa”, *Ludzie czy dupy???*, „QQRQ” 11/1988, brak paginacji.

1069, „To jest przecież zgoda na życie coraz bardziej przypominające ten konkurs. Powoli zaczynamy wierzyć, że naszym głównym celem jest zdobycie mężczyzny” (tamże).

1070 Tamże.

1071 Tamże.

1072 Tamże.

1073 Od 1987 roku wokalistką i autorką tekstów Wielkanocy z Lublina była Kasia Jarosz. W 1988 roku powstał zespół Closterkeller, którego charyzmatyczną liderką i wokalistką została „Anja Orthodox”. Rok później Closterkeller wygrał festiwal w Jarocinie (gdzie grał później na każdej edycji aż do 1994 roku), jak również kilka innych konkursów. Dominika „Nika” Domczyk od 1989 roku śpiewała w Post Regimencie. W tymże roku na koncercie

W tym samym czasie obecność kobiet silniej zaznaczyła się w grupach eksperymentalnych, trudnych do przyporządkowania danemu gatunkowi muzyki. Wymienić tu można Renatę Przymyk, występującą najpierw z jazz-rockową Rewizją, a później z własną grupą Ya Honza, zespoły Sternenhoch i Nihilistyczny Alians Orgiastyczny prowadzone przez Zbigniewa Libere i Zbigniewa Truszkowskiego czy intermedialne Radio Warszawa¹⁰⁷⁴. Wreszcie, dziewczyny regularnie występowały w składach zespołów Gdańskiej Sceny Alternatywnej¹⁰⁷⁵. Właśnie w Trójmieście zadebiutowała w 1988 roku pierwsza polska grupa tworzona wyłącznie przez kobiety – Oczi Czarne. Do powstania zespołu doprowadziły Anna Miądowicz i Jowita Cieślíkiewicz, koleżanki z liceum muzycznego, które po doświadczeniach gry w paru innych zespołach miały dość narzucania swoich wizji przez kolegów. Z myślą o występie na V Festiwalu Nowa Scena w Gdyni zaprosiły do współpracy swoje koleżanki: Katarzynę Przyjazną i Martę Handschke. Debiut okazał się udany, a rok później Oczi Czarne zagrały w Jarocinie mimo strachu przed agresją tłumu punków. Jesienią 1990 roku Oczi zdobyły pierwszą nagrodę Festiwalu Muzyki Żeńskiej Miss Rock Europe w Kijowie.

Od jarocińskiego koncertu w kolejnych składach na krócej lub dłużej pojawiali się mężczyźni – z Oczi Czarne współpracowali czołowi muzycy yassowi, a także poeta Marcin Świetlicki¹⁰⁷⁶. Jednak na początku grupa spotykała się z lekceważącym traktowaniem ze strony kolegów, którzy uznali za żart to, że kobiety potrafią same grać, komponować i układać teksty.

zespołu Włochaty Odkurzacz zadebiutowała Katarzyna Nosowska, od 1992 roku współtworząca Hey.

1074Przymyk od 1985 roku śpiewała w Rewizji, a w 1989 roku samodzielnie zdobyła Grand Prix i nagrodę dziennikarzy na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie. W tym samym roku wystąpiła na festiwalach w Jarocinie i w Opolu, już z nową grupą Ya Honza, (nazwa pochodziła od tytułu utworu Franka Zappę); artystka łączyła elementy alternatywnego rocka i piosenki poetyckiej. W założonej przez Libere i Truszkowskiego post punkowo-industrialnej grupie Sternenhoch grały Irena Jagielka i Barbara Konopka. W późniejszych latach w Sternenhochu występowały między innymi Barbara Wysocka i Anna „Mirosava” Nowak, a Konopka i Nowak pojawiły się w składzie Nihilistycznego Aliansu Orgiastycznego. Z kolei w grupie Radio Warszawa w 1985 roku znalazła się Sylwia Wysocka, aktorka stołecznego Teatru Kwadrat.

1075W latach 1983-1986 w Pancernych Rowerach, flagowym zespole GSA, śpiewała Elżbieta „Malwina” Wyczyńska. W tym samym czasie w grupie Dzieci Kapitana Klossa na perkusji grała Lidia Paszkowska. Mniej więcej między 1986 a 1988 rokiem funkcjonowała nowofalowa grupa Unrra, w której śpiewały Monika Mielewczyk i Magdalena Czernikowska. Pod koniec dekady wokalistką alternatywno-popowej grupy Call System została Katarzyna Prochorowicz. W grupie Bóm Wakacje w Rzymie muzyczną karierę zaczynały flecistka Anna Miądowicz, pianistka Jowita Cieślíkiewicz i wokalistka Katarzyna Przyjazna. Po rozwiązaniu zespołu w 1988 roku Miądowicz i Cieślíkiewicz występowały w grupie Miriam, z której zostały jednak wyrzucone. Założyły wtedy z Maciejem Wanatem grupę Bokser – skład się rozpadł, gdy Wanat postanowił skupić się na grze w Aptece.

1076Dokładne zmiany grona członkiń i członków grupy podała Cieślíkiewicz:

„Na początku, przez kilka lat, zespół był całkowicie kobiecy – no może wtedy dziewczęcy (śmiech). Poza stałym trzonem, czyli Jowita i Anka, były wówczas: Kasia Przyjazna – keyboard, Marta Handschke – wokal, Ania Albrzykowska – perkusja. W drugim składzie pojawiła się Maja Kisielińska – wokal, która śpiewa do dziś, i Hania Ścisłowska – perkusja. Trzeci skład grał w latach 1993-1996: Jowita i Anka, Maja, Joanna Charchan, Michał Gos i Wojtek Mazolewski. Czwarty skład grał w latach 2001-2004: Jowita i Anka, Maja, Marta Handschke, Michał Gos, Olo Walicki, Antoni Ziut Gralak i gościnnie Marcin Świetlicki. Obecny skład od 2010: Jowita i Anka, Maja, Ewa Hronowska, Michał Gos, Maciej Jeleniewski.

Warto wymienić osoby, z którymi współpracowałyśmy, a są to: Joanna Miądowicz skrzypce i wokal. A także element męski, kolejno perkusiści: Tomasz Unrat, Tomasz Sowiński, Andrzej Rajski. Byli też inni grający dłużej lub krócej instrumentalisci: Wojtek Mazolewski – bas, Olo Walicki – kontrabas, Mikołaj Trzaska – saksofon, Szymon Cieślíkiewicz – trąbka, Łukasz Górewicz – skrzypce” (Anna Miądowicz i Jowita Cieślíkiewicz, *Rodzinna atmosfera*, [w:] Grzegorz K. Witkowski, dz. cyt., t. 3, s. 364-365).

Podobny stosunek miała męska część publiczności, o czym pisał Maksymilian Biedrzycki w „Magazynie Muzycznym” z 1990 roku:

Pierwsze występy zespołu obserwowano tak, jak się obserwuje nieznanne zjawisko przyrodnicze. Ciekawostkę, której warto się przyjrzeć, ale której na pewno nie można traktować serio. Koncerty rozpoczynały się zatem od wzdychania rozgorączkowanych chłopaków i okrzyków typu: Eee, Lala, rozbierz się! Striptizu jednak nie było¹⁰⁷⁷.

Grupa stała się jednym z ważniejszych zjawisk na scenie yassowej. Krytycy, którzy podkreślali „nastrojowość” kompozycji i „kobiecość” tekstów piosenek, nadawali tym określeniom wartość pozytywną, upatrując w nich jakościowej nowości po okresie dominacji „męskiego” rocka. Jednak wytwórnice muzyczne, które w latach dziewięćdziesiątych proponowały grupie wydanie płyty, chciały przemodelować ją w „typowy komercyjny girlsband”, jak opowiadała Miądowicz¹⁰⁷⁸. Artystki odrzucały oferty tego typu. Problemem oprócz lekceważenia ze strony mężczyzn stały się nietrwałość składu i brak sprawnego menadżera. Młode twórczynie Oczi Cziorne nie traktowały swoich występów jako pracy zawodowej, a komentarze, z jakimi się spotykały, deprecjonowały ich dokonania. Mówiła o tym Miądowicz:

Wtedy nie traktowałyśmy naszego grania do końca poważnie, nie traktowałyśmy tego jako pracy, ale jako przyjemność i zabawę. Jak powstały Oczi Cziorne miałyśmy z Jowitą po 19 lat, byłyśmy bardzo młode. Wtedy chyba nawet nie wierzyłyśmy, że to, co robimy, ma jakąkolwiek większą wartość. Bo jak niektórzy z naszych rodziców mawiali: *To granie to takie niepoważne zajęcie*. Nigdy nie trafiłyśmy na dobrego menadżera, kogoś, kto miałby pomysł i umiejętności do jego realizacji. A później związki... wychowywanie dzieci... rozwiązki... samo życie... To, że w końcu udało nam się nagrać wymarzoną płytę, świadczy tylko o tym, że faktycznie mamy niespokojne dusze i nasze piosenki o miłości są jednak dla nas bardzo ważną częścią życia¹⁰⁷⁹.

Łączenie kariery muzycznej z opieką nad małymi dziećmi okazało się dla artystek trudne; pierwsza płyta zespołu ukazała się dopiero w 2001 roku. Założenie rodziny często oznaczało dla kobiet nie wsparcie w twórczych wysiłkach, lecz konieczność zarzucenia wcześniejszych aktywności. „Smutne kobiety”, które chciały śpiewać „piosenki o miłości”, nie powielając schematu „komercyjnego girlsbandu”, zmagaly się z problemami, których nie napotykali zaczynający występy muzyczne chłopcy. Oczi Cziorne były młode, nieśmiałe, twórczość traktowały jako autoekspresję i ważną część życia; ich niechęć do robienia kariery w show biznesie zazębiała się z zewnętrznymi ograniczeniami, do których przełamania nie wystarczały pochlebne recenzje.

1077Maksymilian Biedrzycki, *Oczi Cziorne – czas na smutne kobiety*, „Magazyn Muzyczny” 2 (372)/1990, s.

1078Anna Miądowicz i Jowita Cieślukiewicz, dz. cyt., s. 365.

1079Tamże, s. 365.

Wspólnota i wykluczenie

Dziewczyny, które chciały działać na alternatywnej scenie muzycznej, na ogół musiały znaleźć nową, łatwiejszą do zagospodarowania niszę albo wywalczyć swoją pozycję uporem, kompetencjami i charyzmą. Dlatego niektóre z nich realizowały stereotyp „silnej kobiety”, starając się łączyć wymóg „kobiecości” z wykonywaniem tradycyjnie męskich zadań i związanym z tym stylem życia. Tymczasem u mężczyzn powszechnie aprobowano styl macho, czego przykładem może być wspomnienie z Jarocina Janusza „Johana” Stasiaka, wokalisty warszawskiego zespołu Korpus, który w 1983 roku znalazł się w finale jarocińskiego festiwalu:

Do Jarocina pojechałem z narzeczoną. No i cały wyjazd o mały włos zakończyłby się wielką awanturą.

Po prostu kapela spodobała się aż tak, że dziewczyny ściągały bluzki i prosiły o autograf na biustach. Nie mogłem przecież odmówić (śmiech)¹⁰⁸⁰.

Nie ma większego znaczenia, czy tego typu anegdoty dotyczą wydarzeń faktycznych, czy zmyślonych, ponieważ tak czy owak zawierają silny potencjał fantazmatyczny, rozładowywany śmiechem. Bardziej interesujące niż dociekanie faktyczności wydaje mi się pytanie, co właściwie miałyby być w tych opowieściach śmiesznego: poddanie się przez młode fanki uprzedmiotowiającej redukcji do obiektu seksualnego pożądania, kierowanego ku nim przez rockmanów, czy też zawarte w domyśle oburzenie narzeczonej na taką sytuację, a może jedno i drugie? Skoro po upływie około trzydziestu lat sytuacje te nie wywołują zażenowania, lecz powracają w formie anegdot, którymi warto się pochwalić, zakładam, że w czasie, gdy się rozgrywały, były dla swoich bohaterów powodem do dumy.

Jedyną znaną mi publikacją, w której zagadnienie męskiej dominacji w muzyce alternatywnej zostało wydzielone i skomentowane głosami uczestników wydarzeń, jest *Generacja* Michała Wasąznika i Roberta Jarosza. W książce tej Maciej „Magura” Góralski, muzyk Kryzysu, Deadlocka i Bakszyszu, bez ogródek wyjaśniał przyczyny niewidoczności kobiet na scenie:

U nas jest pierdolony patriarchat. Dziewczyny były w zespołach, garnęły się i kręciły wokół, ale faceci wchodzili na scenę i je spychali, pokazując swoje żalosne penisy. Dziewczyny mogły robić chórki, ale po cichu¹⁰⁸¹.

Jeszcze dosadniej ujmowała to Kalenik: „Kult Matki Polki mówi, że każda dziewczyna, która inaczej wygląda, śpiewa, pije wódkę i sama wybiera partnerów seksualnych, to kurwa”¹⁰⁸². Problem nie ograniczał się do tego, kto jest na scenie, a kto stoi pod nią, lecz wiązał się z całościowym podziałem prac i trybem życia. Jerzy „Słoma” Słomiński wspominał, że w przypadku społeczności alternatywnych na wsi sytuacja ta miała daleko idące konsekwencje, gdy mężczyźni ruszali w trasy koncertowe lub wyjeżdżali wykonywać prace w mieście: „W większości

1080Janusz Stasiak, *Dziewczyny ściągały bluzki*, [w:] Grzegorz K. Witkowski, dz. cyt., t. 1, s. 179.

1081Maciej Góralski, [w:] Michał Wasąznik, Robert Jarosz, dz. cyt., s. 219.

1082Magda Kalenik, [w:] Michał Wasąznik, Robert Jarosz, dz. cyt., s. 221.

wypadków dziewczyny zostawały same w domu z dziećmi”¹⁰⁸³. Na wsi, bez telefonów, samochodów i innych środków komunikacji i transportu była to sytuacja nie do pozazdroszczenia. Właśnie ze względu na żonę i małe dzieci „Słoma” zrezygnował z występów w Osjanie, który wówczas bardzo intensywnie koncertował.

Kobiety na scenie alternatywnej pojawiały się: (1) w grupach eksperymentujących, poszukujących, przekraczających ustalone gatunki; (2) w grupach stylistycznie zdecydowanie bliższych nowej fali, chłodnej fali i synth popowi niż punkowi; (3) w grupach anarchopunkowych i hard core'owych, działających na scenie *DIY* pod koniec lat osiemdziesiątych. Ten trójkąt staję się zrozumiął przez pryzmat funkcji, na jakie były zogniskowane poszczególne akty komunikacji:

- W jazz-rocku, w nowej fali, rocku gotyckim, muzycznych improwizacjach i performansach silna była funkcja poetycka, w sensie pracy nad samą formą wyrazu i artyzmem komunikatu¹⁰⁸⁴.
- Wszystkie z tych gatunków muzyki realizowały również funkcję emotywną, służącą wyrażaniu pewnych odczuć, emocji, wrażeń, ześrodkowaną na odbiorcy¹⁰⁸⁵.
- W gatunkach takich jak hard core, crust punk, anarchopunk stałym elementem były ideologiczne opisy rzeczywistości społecznej – dominowała w nich funkcja poznawcza, rozumiana jako „nastawienie (*Einstellung*) na oznaczanie, orientacja na kontekst”¹⁰⁸⁶.

Posłużyłem się jakobsonowskim „telegraficznym” modelem komunikacji, krytykowanym przez Yvesa Winkina za anachronizm¹⁰⁸⁷, by uwydatnić fakt, że kobiety wchodziły w skład tych grup muzycznych, dla których naczelnymi wartościami były artystyczność komunikatu, ekspresja emocji i nastroju bądź normatywny, ideologiczny opis rzeczywistości. Tymczasem w „rdzennym”, „klasycznym” punku, który od około 1982 roku zdominował polską scenę alternatywną, przeważały funkcje: fatyczna – nawiązanie i utrzymywanie kontaktu – i konatywna – wywarcie wpływu na odbiorcę, skłonienie go do określonego zachowania lub postawy¹⁰⁸⁸. Innymi słowy, w punku lat osiemdziesiątych chodziło głównie o integrację i ukierunkowanie wspólnoty emocjonalnej, tworzonej przez młodych mężczyzn dla młodych mężczyzn¹⁰⁸⁹. Badinter dowodziła, że w społeczeństwie przemysłowym na tożsamość chłopców znacznie większy wpływ niż ojcowie

1083Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

1084Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 439.

1085Tamże, s. 435.

1086Tamże, s. 435.

1087Yves Winkin, *Telegraf i orkiestra*, przeł. Ewa Wieleżyńska, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima, wstęp i red. Grzegorz Godlewski, WUW, Warszawa 2004, s. 105-112.

1088Roman Jakobson, dz. cyt., s. 437-438.

1089Widać to wyraźnie w nielicznych piosenkach, których tematem były związki lub miłość, jak *Zgubiłaś gdzieś Celi* nr 3 (z kasety *Kwiaty*, wydanej w 1990 roku) albo *Ballada o miłości* Psów Wojny (wydanej na kasiecie *Die Kriegshunde* w 1990 roku) – pierwszy utwór jest szyderstwem z kobiety, która kocha podmiot liryczny, ale przestała go pociągać, w drugim opowiedziano historię chłopaka, który zmarł z rozpacz, po tym jak jego ukochana (określana w piosence mniej wyrafinowanymi słowami) wybrała innego. Agresja wobec kobiet, powodowana a to ich miłością, a to jej brakiem, przypominała dodatkowo, że męska punkowa wspólnota powinna mieć charakter heteroseksualny, co znalazło wyraz także w nazwie grupy Twarz Pedala, powstałej w 1980 roku we Wrocławiu.

(nieobecni i zagubieni lub agresywni i grubiańscy) mają bohaterowie popkultury i przede wszystkim rówieśnicy:

Towarzystwo rówieśników ważniejsze jest dla chłopców, którzy chętniej niż dziewczynki poszukują życia w grupie, zajęć i sportów grupowych. Ankiety Régine Boyer przeprowadzone wśród licealistów i licealistek w wieku od piętnastu do dziewiętnastu lat wykazały, że chłopcy spędzają z rówieśnikami średnio o godzinę dziennie więcej niż dziewczynki. Zależnie od grupy społecznej chłopcy lubią się spotykać w kawiarni, na boiskach lub na wieczornych rozrywkach, podczas gdy dziewczyny więcej czytają, prowadzą długie rozmowy telefoniczne i spędzają więcej czasu z rodziną. Bandy, gangi, drużyny i wszelkiego rodzaju grupy chłopców są wyrazem nie tyle ich instynktu stadnego, co potrzeby zerwania z rodzinną kulturą kobiecą i stworzenia kultury męskiej. Z powodu nieobecności ojca, który byłby modelem męskości, młodzi jednoczą się pod przywództwem starszego, silniejszego, sprytniejszego, „starszego brata”, lidera, którego podziwiają i naśladują¹⁰⁹⁰.

Próby i koncerty z zespołem muzycznym, ryzykowne i wyczerpujące pogowanie w „kotle” pod sceną, bolesne robienie sobie „sznytów”, „dziar”, i tatuaży, spożywanie alkoholu i innych używek, ucieczki z domu i wyprawy (samotne lub z kolegami) na festiwal, zlot hipisowski czy bez określonego celu – wszystkie te praktyki były ekwiwalentami ćwiczeń fizycznych, treningu sportowego czy przeszkolenia wojskowego. Różniły się pod względem morfologicznym: jedne były oficjalne, legalne i zalecane, podczas gdy drugie stanowiły dla nich nieoficjalną, niekiedy niezgodną z prawem i społecznie dyskredytowaną alternatywę. Jednakże różnice formy nie powinny przesłonić zasadniczego podobieństwa: w jednych i w drugich chodziło o rytualną inicjację dorastających chłopców w męską tożsamość. W tym sensie jedne i drugie funkcjonowały jako nowoczesny substytut tradycyjnych obrzędów podniesienia statusu, a dokładniej – przeistoczenia się chłopców w mężczyzn. Bycie mężczyzną zarówno w kulturach tradycyjnych, jak i w nowoczesnych trzeba przecież poddać próbie, udowodnić zaangażowaniem i poświadczyć bólem.

W dyskursie potocznym punk zdaje się czymś brudnym, marginalnym, odstającym od normy społecznej i przez to zagrażającym społecznej normatywności. To wyobrażenie przesłania wewnętrzną normatywność i strukturę środowisk punkowych, które powielają stereotypy płciowe, a nawet je wzmacniały, wykorzystując popularny mit rockowego gwiazdora, który pod pretekstem wolnej miłości i swobody obyczajowej może utrzymywać liczne, przelotne i powierzchowne relacje seksualne z fankami i wielbicielkami. Mit ten miał spore oddziaływanie zwłaszcza w tak zwanej drugiej fali punku w Polsce, datowanej zwykle po 1982 roku. Nic dziwnego, że tworząca tę falę wspólnota emocjonalna młodych mężczyzn deprecjonowała dziewczyny i zamykała im dostęp do najatrakcyjniejszych pozycji.

1090Élisabeth Badinter, dz. cyt., s. 89.

Planeta i księżyc

„Wielu tkwiło w nierozwiązanych konfliktach rodzinnych. Wielu żyło z kompleksem odrzucenia, wielu pasożytowało na innych, na rodzicach, dziewczynach, społeczeństwie” – pisał o polskich hipisach Sipowicz¹⁰⁹¹. „Nierozwiązane konflikty rodzinne” stanowiły cechę nie tylko ruchu hipisowskiego. W środowisk alternatywnych odtwarzano stosunki charakterystyczne dla grupy rodzinnej: starsi koledzy nieraz odgrywali wobec młodszych ojcowską rolę autorytetu, opiekuna, wychowawcy. Ukryte, nieprzejrzyste więzi opisywał Włodek Wolek, pierwszoosobowy narrator *Czarnej matki* Wojciecha Stamma:

Poznałem ich wszystkich w latach osiemdziesiątych – na początku jest ekspozycja, towarzyszą temu ukazaniu znaki albo, jak kto woli, ujawnienia – ujawnia się to, co jest zakryte, a kiedy poznałem Synagoga, wszystko było jeszcze zakryte. Zaprowadził mnie do niego mój przyjaciel Jegorowicz; co znaczy dla młodych ludzi przyjaźń, nie będę tłumaczył. Weszliśmy do zagraconego mieszkania, w środku siedział On, student piątego roku polonistyki. Wyglądał jak Indianin, jak Żyd, jak patriarcha. Oni w niego wpatrzni, a najbardziej oczywiście Jegorowicz – był jego oddanym sługą, przywoził mu z Zachodu łakocie i pornografię. Jako jedyny miał paszport. Inni, jak Garbusek i Kosmatek, oddaliby za niego życie, przyjechali z prowincji, albo i nie, ale to on w nich uwierzył, on im dał akceptację – to, czego najbardziej potrzebowali, czego jeszcze nie mogli dostać od kobiet. Oni, jego wierne księżycy, on, planeta, gwiazda, ale wtedy jeszcze nie wiedziałem, jak krótki jest żywot tego Układu Słonecznego... Na razie pojawiłem się w zasięgu jego działania¹⁰⁹².

Wolek opisywał grupę zebraną wokół Synagoga jako „jakby koło naukowe, każdy odczytywał, guru chwalił, a inni rechotali. Chwalił albo wyśmiewał”¹⁰⁹³. Bohater wkrótce został uczestnikiem tych spotkań; codziennie przychodził do Synagoga, prezentował mu swoje wiersze i opowiadania, które ten oceniał i komentował. Dawał przy tym pokrzepiające rady, by nie przejmować się krytyką, lecz robić to, co odczuwa się jako swoje zadanie, misję. Nieco dalej Wolek dodawał: „Więcej było tych guru rocznik 58 – wszyscy tak samo nieprzystosowani”, uznając ich za „stracone pokolenie”¹⁰⁹⁴. Wyjaśnienia tego zjawiska Wolek upatrywał w niekorzystnej atmosferze społecznej:

W ich czasach pękło coś w socjalizmie, ale nie do końca, nie wszyscy ruszyli do walki na początku lat dziewięćdziesiątych, oni byli zawsze przeciw. Większość z nich wyjechała. Synagog złożył podanie o wizę amerykańską i to był ostatni moment, kiedy mógł się uratować. Ale wizy nie dostał – oto jeszcze jedna zbrodnia imperializmu amerykańskiego¹⁰⁹⁵.

Pozostając w artystycznym podziemi w latach osiemdziesiątych Synagog czuł się w miarę dobrze: tworzył, otoczony kręgiem uczniów i współpracowników. Jego problemy zaczęły narastać

1091 Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 94.

1092 Wojciech Stamm, *Czarna matka*, s. 286.

1093 Tamże, s. 287.

1094 Tamże, s. 288.

1095 Tamże, s. 288.

w następnej dekadzie, do której kapitalistycznych reguł okazał się zupełnie nieprzygotowany: mimo pracy w prasie, a następnie w rozgłośni radiowej „był wykończony tym czekaniem, spaniem, hipochondrią przerywaną napadami hipermanii”¹⁰⁹⁶. Młodszy koledzy Synagoga się usamodzielnili, robiąc kariery w Polsce lub zagranicą, podczas gdy niedawny guru przeżywał religijne iluminacje, w wyniku których odosabniał się od innych ludzi. Rosnący szybko dystans między nim a jego „księżycami” doprowadził w końcu do osamotnienia Synagoga, który w akcie desperacji odciął się od całej przeszłości, zrywając ostatecznie wszystkie relacje i niszcząc swoją twórczość.

W postaci Zdzisława Synagoga łatwo rozpoznać lidera Totartu Zbigniewa Sajnogę. „Oddany sługa” Synagoga, najbardziej w niego wpatrzony Jegorowicz, wydaje się mieć wiele cech Pawła Konnaka, najbliższego współpracownika „Mesjago”. Podczas gdy Sajnog wypracowywał ideowe zręby działań Totartu, osiem lat młodszy „Końjo” był wytrwałym animatorem i organizatorem kolejnych wydarzeń. Powieści Stamma nie chciałbym utożsamiać z rzeczywistą historią Totartu – już wymyślone nazwiska bohaterów są jasnym sygnałem intencji autorskiej, by tekst traktować jako literacką fikcję, nie zaś – relację uczestnika. We fragmencie o Synagogu i jego „księżycach” widzę raczej trafnie oddany model więzi wewnątrz alternatywnych wspólnot: męskich, heteronormatywnych, mizoginicznych. W grupowej hierarchii ponad kręgiem dojrzewających chłopców znajdował się nieco starszy, patriarchalny guru. Łączyły ich nie tylko silne więzi męskiej przyjaźni; przywódca był intelektualnym i moralnym autorytetem, dowartościowywał i otaczał opieką resztę grupy. Dawał swoim akolitom akceptację, oni odwdzięczali się lojalnością i zaufaniem, a najwierniejszy z nich przywoził mistrzowi z zagranicy trudno dostępne w kraju produkty – nie przypadkiem znalazła się wśród nich uprzedmiotawiająca kobiece ciała pornografia. Przyjaciółki, dziewczyny i narzeczone kolegów Włodka Wolka, jeśli w ogóle istniały, to pojawiały się marginalnie – w zasadzie były na zewnątrz wspólnoty. Współzależność „planety” i „księżyców” stanowiła substytut relacji erotycznych, z drugiej strony patriarchalny rys tej współzależności upodabniał ją do stosunków między ojcem a synami. Oba te rysy nie wykluczały się, lecz – ząbebiały.

Realne funkcjonowanie rdzenia Totartu, w którym poza Joanną Kabałą, Mariolą Białołęcką i Iwoną Bender nie uczestniczyły kobiety, nie odbiegało dalece od tego modelu. Twierdzenie, że męska wspólnota jest konstytuowana przez wyłączenie kobiet, stanowi antropologiczny truizm, który trzeba powtarzać, ponieważ jego oczywistość zbyt często łączy się z jego przeoczeniem. Na to wyłączenie nakładała się od początku kwestia wieku: w momencie utworzenia Totartu Sajnog miał dwadzieścia osiem lat, Konnak – dopiero dwadzieścia, podobnie zresztą inni członkowie grupy: Artur Kozdrowski – dwadzieścia, Dariusz Brzósiewicz i Wojciech Stamm – po dwadzieścia jeden, Paweł Mazur i Ryszard Tymański – zaledwie po osiemnaście. Podobną rolę jak Sajnog dla

¹⁰⁹⁶Tamże, s. 288.

młodszych kolegów odgrywał urodzony w 1953 roku Fydrych wobec najmłodszych, nastoletnich uczestników Pomarańczowej Alternatywy. W tym miejscu warto powtórzyć pytanie zadane przez Leszka Kolankiewicza w jego esej o Grotowskim: „czym właściwie spowodowane jest to, że ktoś – w relacjach z innymi ludźmi – występuje, niemal zawsze, jako nauczyciel?”¹⁰⁹⁷.

To, jak ważną postacią był Sajnóg dla pozostałych uczestników Totartu, można wyczytać z wierszy „Koñja” z lat dziewięćdziesiątych, pisanych wkrótce po zerwaniu przez „Sajgona” wszelkich więzi z dawnymi przyjaciółmi. Choć znaczną część tomu *Sztuka restauracji* z 1997 roku zajmowały erotyczne fantazje i opisy kolejnych (niekoniecznie udanych) podbojów seksualnych, niesprawiedliwością byłoby postrzeganie poezji Konnaka tylko przez pryzmat tego typu lirycznych wynurzeń. Ważniejsze niż bogate życie seksualne były powroty do przeszłości; kolejne wiersze utkane są ze wspomnień, przywoływanych wskutek podróży do kiedyś już odwiedzanych miejscowości, spotkań z dawnymi znajomymi, podsumowań trzydziestu lat życia. Bardzo wiele utworów zawiera cytaty i nawiązania do twórczości pozostałych osób z „formacji tranzytoryjnej”. Szczególne miejsce zajmuje tu postać Sajnóga, przywoływana ze słabnącą nadzieją na powrót niedysiejszego „guru”:

jeżeli o czymś marzę
to o puppie wielkiej jak dzwon z pamiętników hłaski
żeby zbyszek do nas wrócił
a mój brat nie dostawał co jakiś czas pierdolca¹⁰⁹⁸

Dręcząca myśl o braku Sajnóga pojawia się niespodziewanie i przesłania inne tematy. W ostatnim wierszu ze *Sztuki restauracji* niespodziewane dostrzeżenie fotografii „Mesjago” („nagle mam przed sobą twoje zdjęcie”) stanowiło impuls do długiego, niemal mistycznego wyznania lub spowiedzi przed nieobecnym przyjacielem¹⁰⁹⁹. Intymność tego pełnego tęsknoty i poczucia odrzucenia wyznania odróżnia je od retorycznego tonu większości poezji Konnaka. Całą drugą część utworu – blisko pięć stron – wypełniała gonitwa wspomnień od czasów wczesnej młodości po ostatnie, najnowsze przeżycia. Nim jednak pospieszna praca pamięci zdominowała treść wiersza, pojawiło się w nim przeświadczenie („syndrom czerwonego światła”) zbliżającej się kary za „głuptackie szczęście” hedonistycznego trybu życia¹¹⁰⁰. Późniejszy ciąg wspomnień można więc interpretować jako próbę zebrania, uratowania tego, co zagrożone zbliżającym się niebezpieczeństwem, projektowanym przez poczucie winy. Źródłem tego poczucia jest właśnie wspomnienie „Spiko”, czyli lidera Totartu (przytaczam fragment):

brakuje mi ciebie

1097Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, s. 285. W przypadku Grotowskiego Kolankiewicz rozważał między innymi uraz spowodowany nieobecnością ojca, który w trakcie wojny przedostał się do Wielkiej Brytanii, a następnie osiadł w Ameryce Południowej, podczas gdy rodzina, w tym kilkuletni Jerzy Grotowski, pozostała w Polsce.

1098Paweł „Koñjo” Konnak, *** [z czułą satysfakcją...], [w:] tegoż, *Dziela zebrane...*, s. 52.

1099Tegoż, *** [nagle mam przed sobą...], [w:] tegoż, *Dziela zebrane...*, s. 56.

1100Tamże, s. 59.

wiem że zrozumiałbyś słowa
których wstydziłbym się powiedzieć komukolwiek
wiem że powiedziałbyś jesteś już dużym chłopcem
i sam sobie musisz to wszystko poukładać
w jakimś sensie zapewne uratowałeś mi życie
z którym czasami nie mogę sobie poradzić
piszę o tobie artykuły bez wyraźnego zakończenia
piszę dla ciebie ten wiersz obudzony w środku nocy
by wydawało mi się że znów śpię pod twoją kolumną
że kochałem się przed chwilą
i że za kilka godzin jedziemy do babilonu
że po prostu jesteś w drugim pokoju
i jak zawsze coś piszesz lub stosujesz bsm
więc skoro jest noc i dusi mnie straszne przepicie
powiem ci to czego nigdy nie zdążyłem ci powiedzieć
byłeś w porządku i im dalej odchodzisz
tym jesteś czystszy i pozbawiony błędu
wiem że czasami podobałoby ci się to co teraz robię
i często nakopałbyś mi za moje liczne autoredukcje¹¹⁰¹.

Choć w kolejnych wersach podmiot rozpaczliwie szukał usprawiedliwienia swojego postępowania, intymna spowiedź nie prowadziła do rozgrzeszenia; przeciwnie, niedająca spokoju nieobecność idealizowanego rozmówcy potwierdzała, że poczucie winy było uzasadnione. Adresat powiedziałby przecież „jesteś już dużym dzieckiem”, a często „nakopałby” – i odnoszę wrażenie, że patriarchalne wymierzenie kary byłoby dla podmiotu łatwiejsze do zniesienia niż partnerskie wezwanie do dojrzałości. Dzięki takiemu postawieniu sprawy wiersz ten jest jednym z niewielu w dorobku Konnaka, w którym autor nie pozował ani na hiperaktywnego, twórczego ekscentryka, ani na ofiarę niezasłużenie cierpiącą porażki i poniżenia w prywatnej i publicznej sferze życia. Dręczony poczuciem winy podmiot zdemaskował sam siebie jako tego, kto ucieka od odpowiedzialności, wybierając egzystencję moralnie lekką i fizycznie przyjemną. Z samozadowolenia wybijały go właśnie powracające wspomnienia bliskiej relacji, dającej poczucie bezpieczeństwa i opieki ze strony drugiej osoby. Porównanie stosunku Konnaka do Sajnóga do żałoby syna po stracie ojca nie byłoby przesadą: podmiot wypowiada się przecież z pozycji dziecka, nieco krnąbrnego, lecz w głębi wpatzonego w rodzica, które podejrzewa, że sporo przeskrobało, lecz woli karę od poważnej rozmowy.

W wierszu „Końja” pojawia się jeszcze jeden element: wyznanie miłości, trudnej, jakże innej od seksualnych fascynacji kobietami, a w dodatku nieodwzajemnionej:

nie potrafiłem poradzić sobie ani z moją miłością do ciebie

¹¹⁰¹Tamże, s. 56-57.

ani z brakiem twojej miłości do mnie¹¹⁰²

W konstrukcji utworu słowa te padają wcześniej, ale wyznaczają punkt kulminacyjny: dalej podmiot już tylko tłumaczył się, usprawiedliwiał, przeczuwał nieszczęście i przypominał sobie wszystkie minione wydarzenia, krótko mówiąc, próbował strukturyzować i racjonalizować emocje i przeżycia, które zostały uruchomione. Nie jest moim zamiarem rozstrzygnięcie, na ile stosunek młodego poety do swojego starszego przyjaciela, z którym przez kilka lat pozostawał w intensywnej bliskości, miał charakter homoerotyczny. Nie mam wystarczających podstaw do wysnuwania jakichkolwiek wniosków na ten temat; w późniejszych wypowiedziach Konnak wyzbył się tęsknoty za Sajnogiem, z przekonaniem interpretując wycofanie się autora większości manifestów grupy jako wynik schizofrenii oraz zamykając całą sprawę w przeszłości. Poprzestanę na ogólnym spostrzeżeniu nierzadkiego występowania homoerotycznych więzi w męskich, mizoginicznych wspólnotach, co niekoniecznie łączyło się z orientacją homoseksualną.

Niejednoznaczność takich więzi świetnie zobrazował film *Miłość* Filipa Dzierżawskiego, opowieść o muzycznym zespole *Miłość* założonym przez „Tymona” Tymańskiego i Mikołaja Trzaskę pod koniec lat osiemdziesiątych. *Miłość*, sztandarowa grupa yassowa, zapisała się w historii polskiej muzyki nie tylko ze względu na walory artystyczne, lecz także z powodu szczególnego rodzaju relacji między muzykami – dokument Dzierżawskiego jest skupiony na tym drugim zagadnieniu. „Nie wiem, czy nie byliśmy gejami” – zastanawiał się w filmie Trzaska, zmagając się z problemem interpretacji własnych doświadczeń¹¹⁰³. Muzyka była w tych doświadczeniach tylko jednym z kodów komunikacyjnych, za pomocą których saksofonista i kontrabasista porozumiewali się na poziomie emocjonalnym, zwłaszcza dla Trzaski. Zażyłość między muzycznymi partnerami miała postać fizyczną i regularną: razem grali próby i koncerty, bawili się w czasie wolnym, jeździli w trasy i odpoczywali, choć członkami zespołu byli jeszcze perkusista Jacek Olter i – wprawdzie nie od początku – pianista Leszek Możdżer. Dokonane przez Tymańskiego dramatyczne usunięcie Trzaski z zespołu, uzasadniane niedociągnięciami warsztatowymi przyjaciela, spowodowało bolesne zerwanie bliskiej relacji. *Miłość* Dzierżawskiego opowiadała o miłości między młodymi mężczyznami, głęboko przeżywanej więzi, której nie sposób zdefiniować pojęciami orientacji czy pożądania, ale nie można zlekceważyć. Podobny typ więzi – obojętnie, czy nazwać ją miłością, czy przyjaźnią – łączył uczestników wielu innych grup tamtych czasów.

¹¹⁰²Tamże, s. 57.

¹¹⁰³Filip Dzierżawski (reż.), *Miłość*, Lifetime Production, Polska 2013.

Androcentryczna *communitas*

Mizoginiczne akcenty pojawiały się w pracach Totartu nie tylko u Konnaka. Znaleźć je można między innymi w krótkich, rubasznych utworach „Lopeza Mausere”, „Saynooga”, „Qudłatego” i „Brzóska”:

Chodź tu mała
pokaż co ci
natura dała¹¹⁰⁴.

Boli Elkę cipa
oj to chyba grypa¹¹⁰⁵.

Spojrzałem na kratę w oknie – przelazłem
koń czekał na dole – pod murem
skoczyłem, uciekłem, zapomniałem
lecz obwisłe cycuchy Anny Jagiellonki
jak zmora złośliwa jeszcze długo osłabiały
mi erekcję¹¹⁰⁶.

Idź babie na rękę to cię w nogę ugryzie (przysłowie)¹¹⁰⁷.

Wszystkie przykłady pochodzą z wyboru twórczości Grupy Poetyckiej „Zlali mi się do środka”, dokonanego przez Sajnóga i Konnaka; tylko w tej publikacji znaleźć można co najmniej drugie tyle żartów z kobiecej fizjologii, cielesności i inteligencji. Rozerotyzowanie wyobraźni dojrzewających mężczyzn nie jest, oczywiście, niczym wyjątkowym i pod tym względem kultura alternatywna wyróżniała się tylko formą ekspresji.

Ludyczny, skarnawalizowany charakter tych wypowiedzi legitymizował zawarty w nich seksizm – tak jakby dominacja była tylko zabawą toczoną w szczególnych warunkach, w których wolno więcej, niż określają to zwyczajowe normy. W historii kultury karnawał, jako temporalne zawieszenie społecznych reguł i odwrócenie hierarchii statusów, miał tragiczne konsekwencje w postaci bójek, awantur i poniżania; agresja i przemoc stanowiły część wielobarwnego żywiołu afirmacji witalizmu. Różnica między skarnawalizowanymi gatunkami wypowiedzi, wykorzystywanymi przez Totart, a karnawalem jako fenomenem kulturowym głęboko osadzonym w kontekście historycznym i stosunkach społeczno-ekonomicznych jest jednak równie fundamentalna jak różnica między dobrowolnym charakterem uczestnictwa w alternatywnej

1104„Lopez Mausere” [Wojciech Stamm], *** [Chodź tu mała...], [w:] *Grupa Poetyka Zlali Mi Się Do Środka*, red. Zbigniew Sajnóg, Paweł Konnak, Man-Gala Press, Sopot 1994, s. 44.

1105Zbigniew Sajnóg, *1 raz Elkie*, [w:] *Grupa Poetycka...*, s. 36.

1106Artur Kozdrowski, *(Swa)wolna el(r)ekcja (pierwsza i ostatnia)*, [w:] *Grupa Poetycka...*, s. 16.

1107Dariusz Brzósiewicz, *Złote myśli psa*, [w:] *Grupa Poetycka...*, s. 39.

wspólności w XX wieku a nienegocjowalnym przymusem przejścia przez fazę liminalną i związaną z nią *communitas* w społecznościach tradycyjnych.

Właśnie przeoczenie różnicy między koniecznością a wyborem zarzucała Joanna Tokarska-Bakir Victorowi Turnerowi we wstępie do polskiego przekładu jego *Procesu rytualnego*. Turner, przenosząc swoje kategorie z rytuałów obecnych w kulturach plemiennych na współczesne mu wspólnoty hipisów i bitników, nie zauważył, że fascynujące go nowoczesne inscenizacje liminalności stanowiły efekt decyzji ich twórców, nie zaś – nakazu sakralizowanej tradycji. Antropolożka komentowała to następująco:

Jeśli amerykańscy kontestatorzy przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych chcieli przez chwilę pożyć tak, jak żyją Ndembu czy Indianie brazylijscy, poszerzali po prostu obszar swojej wolności. Przypominali w tym wspomnianego przez Turnera księcia Karola w australijskim buszu albo też jego syna Williama wysłanego ostatnio do Iraku w ramach brytyjskich wojsk sojusznicznych, a następnie w chwili pierwszego zagrożenia odesłanego z powrotem. Aby uświadomić sobie różnicę między słuchaczami Turnera inscenizującymi liminalność i *communitas* na kampusie w Rochester a Ndembu, którzy swojej *communitas* nie wybierali, powinniśmy zadać sobie pytanie, dlaczego Aborygeni nie wysyłają synów na staż w pałacu Buckingham, a także dlaczego książę William nie zagroził miejsca w Iraku¹¹⁰⁸.

Jak zauważyła Tokarska-Bakir, w samej teorii Turnera możliwość wyboru istnieje tylko po stronie *societas*, nigdy zaś – *communitas*¹¹⁰⁹. Liminalna *communitas* w kulturach pierwotnych wiązała się z przekroczeniami norm obowiązujących resztę społeczeństwa, ale same te przekroczenia były kulturowym nakazem, nie zaś – swobodnym wyborem uczestników antystruktury. Tak właśnie rzecz się miała z obligatoryjną wstrzeźliwością seksualną lub obligatoryjnym udziałem w praktykach seksualnych, które w równym stopniu stanowiły przeciwieństwo względnej wolności seksualnej w ramach struktury – natomiast w żadnym razie nie były realizacją potajemnie żywionych marzeń i fantazmatów. Błędne użycie teorii własnego autorstwa Tokarska-Bakir interpretowała jako skutek „męskocentrycznego punktu widzenia” Turnera na *communitas*¹¹¹⁰. Brytyjski antropolog nie zauważał różnicy między wspólnotami jednopłciowymi a koedukacyjnymi, na wszystkie projektował androcentryczne wyobrażenie wyjścia poza strukturę społeczną.

Hipisowskie ideały miłości, współodczuwania z kosmosem i wglądu we własną jaźń trwały w Europie Zachodniej i Ameryce Północnej niewiele dłużej niż samo „lato miłości” 1967 roku; alternatywne wspólnoty i komuny na ogół okazywały się efemerycznymi fenomenami łatwo podatnymi na wpływy zewnętrzne¹¹¹¹. Ironicznie obrazowały to filmy takie jak *Tylko razem* Lukasa

1108Joanna Tokarska-Bakir, *W winnicy rytuału*, [w:] Victor Turner, *Proces rytualny*, s. 23-24.

1109Tamże, s. 26.

1110Tamże, s. 27.

1111Liczbę komun w latach sześćdziesiątych ocenia się na około 45 tysięcy; w latach dwutysięcznych było ich około 3-4 tysięcy. Por. Anna Kwak, *Rodzina w dobie przemian. Małżeństwo i kohabitacja*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2005, s. 78.

Moodyssona czy *Królowa Karo* Dorothée Van Den Berghe. Amerykańska kontrkultura na ogół nie szła w parze ze społeczno-kulturową emancypacją kobiet, a bywała odwrotnością dążeń feministek. Abbie Hoffman, jeden z przywódców kontestacji, popularyzator wolnej miłości, stwierdzał bez zażenowania: „Sojusz z wyzwoleniem kobiet mogę zawrzeć tylko w łóżku”¹¹¹². „Wolna miłość” była nośnym hasłem, ale rzeczywistość najczęściej sprowadzała się do społecznego przyzwolenia na dostęp mężczyzn do większej liczby kobiecych ciał. Znoszenie norm i konwencji prowadziło do permissywizmu i braku społecznej kontroli. Wzorce męskości dominujące w kontrkulturze nie dopuszczały żadnych ustępstw na rzecz kobiet, nie mówiąc już o równouprawnieniu. Rock'n rollowi idole młodzieży w swoich zachowaniach przejawiali mizoginizm, podobnie jak popularni bohaterowie filmowi i literaccy. Te kobiety, które mimo to angażowały się w działania kontestacyjne w organizacjach takich jak Studenci na rzecz Demokratycznego Społeczeństwa (*Students for a Democratic Society*), były spychane na stanowiska techniczne: sekretarek, pracownic biurowych, redaktorek, często też żądano od nich usług seksualnych; w czasie dyskusji ich głos się nie liczył. Wstrząsający obraz władzy mężczyzn w amerykańskiej Nowej Lewicy nakreśliła Robin Morgan, działaczka organizacji antywojennych i feministycznych, pisarka i poetka:

W ruchu na rzecz praw obywatelskich, a potem w ruchu przeciwko wojnie, kobiety występowały w roli szeregowych uczestniczek (czasami w roli biurowych mebli). Latami robiłyśmy czarną robotę na powielaczach, a kto inny przewodził na wiecach. Robiłyśmy kawę, a kto inny robił politykę. W ruchu praw obywatelskich zderzenie seksizmu z rasizmem stworzyło typ czarnego mężczyzny, który mówił: *Dasz mi, mała, skorzystać dziś w nocy z moich praw?* Na co niektóre białe kobiety zgadzały się, powodowane poczuciem winy i odwieczną potrzebą akceptacji. *Uważaj, białasie, Black Power ma zamiar wyjąć ci twoją dzidzię* – to była następna odzywka, groźba, z jaką zwracali się jedni mężczyźni do drugich, przekaz sugerujący przeniesienie praw własności. Sprawy takie jak gwałt, aborcja, seksualizm, opieka nad dzieckiem – a nawet bieda i pokój – dla białych mężczyzn z Nowej Lewicy były marginalnymi, burżuazyjnymi problemami w odróżnieniu od problemów „uniwersalnych” – takich jak pobór czy prawa poborowych. Tak zwana „kontrkultura” odnosiła się do kobiet jeszcze gorzej. Podczas wynoszonego pod niebiosa festiwalu w Woodstock kobietom bez ich wiedzy dodawano LSD do coca-coli czy wody mineralnej i potem zbiorowo je gwałcono. Mizoginizm panoszył się w języku: jeden z nowojorskich gangów ulicznych nazywał się *Motherfuckers* (*Matkojebcy*)¹¹¹³.

Robin Morgan opisywała, jak sama regularnie wychodziła z zebrań zwymiotować w łazience z powodu antykobiecej retoryki kontestatorów. Wspominała też zwyczaje takie jak obowiązek oddania się przez kobietę wszystkim mężczyznom w danej komórce organizacyjnej, co miałoby poświadczyć jej lojalność. Jako przykład przemocy seksualnej w radykalnie lewicowej organizacji Weather Underground podała w ślad za Susan Stern:

1112Abbie Hoffman, podaję za: Waldemar Kuligowski, *Płeć kontrkultury*, [w:] *Kontrkultura. Co nam...*, s. 91.

1113Robin Morgan, *Demoniczny Kochanek*, tłum. Jan Kelus, „Brulion” 19 B/1992, s. 272.

politycznie usprawiedliwione dobrem kolektywu gwałty dokonywane przez członków męskiego kierownictwa, bicie i represje wobec kobiet, które się na to nie godzą i rozmaite przywileje oraz honory w postaci dopuszczania do pozornie kierowniczych stanowisk tych, które potrafiły nie tylko się na to zgadzać, lecz również „przydzielać” inne kobiety mężczyznom¹¹¹⁴.

Męska dominacja i uprzedmiotawianie kobiet miały miejsce również we wspólnotach religijnych (wystarczy wspomnieć kontrowersje wokół metody *flirty fishing*, prostytucji i przemocy wobec dzieci w grupie *Children of God*, później nazywającej się *Family of Love*, *Family International* i po prostu *Family*) oraz innych środowiskach i organizacjach młodzieży na Zachodzie.

Alternatywne wspólnoty w Polsce nie wykluczały kobiet w sposób tak brutalny i systematyczny, a w każdym razie brakuje wiedzy na ten temat. Powielały jednak androcentryczne modele społeczne, w których kobiety, nawet jeśli pełniły istotne dla grupy funkcje, zajmowały pozycje w porządku wyznaczanym przez mężczyzn. Symboliczne dowartościowanie zaangażowania kobiet nie było niczym więcej niż protekcyjnym utwierdzaniem ich w dotychczasowych pozycjach, równouprawnienie zaś dziewczyn, narzeczonych i żon służyło – niezależnie od choćby najszlachetniejszych intencji – podniesieniu statusu wykonujących taki gest mężczyzn. Problemu nie rozwiązywało uświadomienie sobie nierówności ani odgrywanie przypisanych przeciwnej płci ról, z którym wcale nie musiało wiązać się faktyczne zrównanie statusów. Nierówności zakodowane są znacznie głębiej, na poziomie struktury społecznej i cielesności, łatwym do zlekceważenia w ideologii *communitas*. Tokarska-Bakir pisała, że

[...] deklarując się jako *communitas*, androcentryzm kontynuuje egzekwowanie swoich praw. Z perspektywy słabych – a w androcentryzmie słabymi są kobiety – mieszane, silnie nacechowane seksualnie sytuacje, w których ulegają zawieszeniu zwyczajowe tabu, są momentami, w których najsilniej przejawia się rzekomo uchylona, transhistoryczna struktura męskiej dominacji. Gdy uwzględnimy płęć podmiotów objętych rytuałem, okazuje się, że wytchnieniem dla udręczonych strukturą nie okazuje się wcale karnawał, lecz maksymalna czytelność i stabilność norm¹¹¹⁵.

Powrót struktury

Pod koniec lat osiemdziesiątych po rozstaniu z Przemysławem Kwiekim feministyczną twórczość zaczęła uprawiać Zofia Kulik. Złożone z wielu fotografii kompozycje takie jak *Msza pierwszomajowa*, *Strażnicy iglicy*, *Marsz, marsz, marsz, marsz* stanowią wizualną krytykę propagandy systemu socjalistycznego i androcentrycznej kultury. Artystka posłużyła się nagim męskim ciałem, umieszczanym w symetrycznie rozłożonych polach na zgeometryzowanej powierzchni pracy. Piotr Piotrowski uważał, że mężczyzna został pokazany w pracach Kulik jako

¹¹¹⁴Tamże, s. 277.

¹¹¹⁵Joanna Tokarska-Bakir, *W winnicy rytuału*, s. 32.

bierny przedmiot „podporządkowany abstrakcyjnej idei, porządkowi, całkowicie ubezwłasnowolniony, sprowadzony do ślepo wykonującego swą rolę narzędzia abstrakcyjnego systemu”, a wręcz „ornament” panującej idei¹¹¹⁶. Kulik rozprawiała się z władzą, wpisując w idealnie uporządkowane – a więc poddane władzy – geometryczne kompozycje symbole takie jak pięcioramienna gwiazda, sierp i młot albo wieńce laurowe i włócznie; nie chodziło bynajmniej o tylko jeden rodzaj ustroju politycznego, lecz o ogólne mechanizmy władzy i podległości. Męczyzna pojawiał się w tych pracach po stronie władzy, niekiedy nawet w jej centrum, lecz jako narzędzie lub zdobniczy detal, nigdy zaś – jako źródło siły lub niezależny podmiot; feministyczna krytyka władzy u Kulik to krytyka abstrakcyjnego systemu przemocy, który posługuje się mężczyznami do ujarzmiania – termin Michela Foucaulta wydaje się zbieżny z myślą artystki – wszystkich ludzi¹¹¹⁷. Kulik była w latach dziewięćdziesiątych jedną z prekursorów feministycznie nastawionej sztuki kobiet¹¹¹⁸. Modelem Kulik od 1987 roku był Zbigniew Libera – jedyny artysta w latach osiemdziesiątych, systematycznie i krytycznie analizujący konstrukcje tożsamościowe i erotyczne fantazmaty. W wideo *Jak tresuje się dziewczynki* z 1987 roku kilkuletnia dziewczynka jest instruowana, jaki użytek powinna zrobić z podawanych jej przedmiotów: szminki, pilnika do paznokci, sznurów pereł – dziecko przyuczano do odgrywania kobiecej tożsamości. Rok późniejsze transgenderowe autoportrety fotograficzne *Ktoś inny* przedstawiały kobiece pozy umalowanego, niemal nagiego (ale w pończochach) artysty. Prace Libery w latach osiemdziesiątych były wyłomem w androcentryzmie sztuki – inni uczestnicy alternatywnych *communitas* nie problematyzowali swojej męskiej tożsamości. Artyści zainteresowali się tym zagadnieniem dopiero, gdy wraz z odnowieniem struktury społecznej w następnej dekadzie na jaw zaczęły wychodzić nierówności płciowe i klasowe, pozostające wcześniej za kotarą wspólnotowej atmosfery.

Wyzwolona na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych liminoidalność nie tyle znosiła nierówność płci, ile przesuwała ją na dalszy plan wobec rzekomo istotniejszych problemów. Prymat nad identyfikacją męską lub kobiecą mogła wziąć tożsamość robotnicza, rastafariańska, buddyjska czy punkowa; bycie „depeszem”, fanem Republiki lub członkiem transawangardowej grupy plastycznej w pewnych okolicznościach znaczyło więcej niż wszelkie wcześniejsze wyznaczniki tożsamości społecznej. Choć płeć była wpisana w nowe modele identyfikacyjne i grupowe afiliacje, nie wyznaczała głównych linii społecznych podziałów. Dlatego kultura alternatywna jako formacja liminoidalna mogła jednocześnie wychwalać wszelkie kulturowe transgresje i zbywać lekceważeniem realne zdominowanie kobiet we własnej wspólnocie. Lata

1116Piotr Piotrowski, dz. cyt., s. 187.

1117Ujarzmianie stanowiło technikę władzy, za pomocą dyscyplin fabrykującą ciało sprawne, posłuszne i społecznie użyteczne. *Ja* wpisane w ujarzmianie stanowi złudzenie podmiotowości, produkowane przez władzę dla skuteczniejszego zarządzania społeczeństwem. Por. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, roz. III *Dyscyplina*, s. 129-220.

1118Oprócz Kulik sztukę tę tworzyły między innymi znacznie młodsze Alicja Żebrowska, Monika Mamzeta, Marta Deskur, Katarzyna Górna, Jadwiga Sawicka, Katarzyna Kozyra, Anna Baumgart i Elżbieta Jabłońska.

osiemdziesiąte były pod każdym względem dekadą męskich wspólnot, utwierdzających swoją władzę, naruszoną dążeniami emancypacyjnymi kobiet w dekadzie poprzedniej. W ruchach alternatywnych kobiety zaczęły dochodzić do głosu dopiero u progu lat dziewięćdziesiątych. W momencie największej siły tych ruchów, w latach 1988-1991, sprawa nierówności płci była jedną z mniej istotnych.

W czasie strajków w sierpniu 1980 roku na murze Stoczni Gdańskiej zawisł transparent o treści: „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam, my walczymy o Polskę”. Osiemnaście lat później poznańska sekcja Federacji Anarchistycznej w akcjach przeciwko obowiązkowej służbie wojskowej posługiwała się plakatem z napisem: „Kiedy ty jesteś w wojsku ona spotyka się z listonoszem”. Plakat wykonany przez Piotra „Piszpunta” Rachwalskiego przedstawiał zdjęcie z pisma pornograficznego nagiej kobiety, tylko w pończochach i pasie do podwiązek, a słowo „ona” zostało naklejone między rozkraczonymi nogami kobiety. Seksistowskie wykorzystanie kobiecego ciała stało się przyczyną tak zwanego „incydentu poznańskiego” 17 października 1998 roku. Plakat wisiał w Wolnościowej Bibliotece skłotu Rozbrat (na półkach której znajdowały się również magazyny pornograficzne), obchodzącego tego dnia czwarte urodziny. Skłoterki, które już wcześniej domagały się usunięcia szowinistycznej pracy, postanowiły przystąpić do akcji bezpośredniej: przy wsparciu osób przybyłych na imprezę z innych miast i krajów (między innymi ze Szwecji) postanowiły zniszczyć obrażające je wizerunki, wygłaszając przy tym manifest. Działanie natychmiast spotkało się z agresywną reakcją: wyzwiskami, pluciem i rzucaniem kamieniami włącznie. Po całym zajściu członkowie FA próbowali przejść nad problemem do porządku dziennego, wobec czego skłoterki i osoby podzielające ich zdanie wydały broszurę „Incydent Poznański”, w której przestawiły przebieg zdarzenia i swoją argumentację¹¹¹⁹.

„Incydent Poznański” stał się na tyle ważnym wystąpieniem anarchofeministycznym, że cztery lata później anarchistyczny magazyn „Inny Świat” uznawał zajście na Rozbracie wręcz za „rozłam w ruchu wolnościowym”¹¹²⁰. Wydawca broszury, zawiązany w 1998 roku kolektyw Emancypunx, był drugą po Kobietach przeciwko Dyskryminacji i Przemocy (które powstały w 1995 roku) grupą reprezentującą w Polsce anarchofeminizm – kierunek, według którego państwo jest złączone zależnościami z patriarchatem i kapitalizmem, dlatego dopiero zniesienie ich trzech zapewnić może wolność¹¹²¹. Ruch anarchofeministyczny w Polsce był odpowiedzią na maskulinizację środowisk anarchistycznych – aktywistki przekonywały się na własnym

1119, „Incydent poznański”, brak miejsca i daty wydania.

1120 Brak autora, *Kobiety, feministki, anarchistki*, „Inny Świat” 16/2002, s. 23-24.

1121 Halina Gąsiorowska przestrzegała, by nie traktować tego ogólnego stwierdzenia naiwnie: „Anarchofeminizm odkrył, że władza, która nas krępuje, nie tkwi jedynie w instytucjach państwowych i kapitalistycznych, nie jest wobec nas zewnętrzna, lecz wręcz przeciwnie, internalizujemy ją w toku socjalizacji” (Halina Gąsiorowska, *Celem jest świat bez klatek. O małżeństwie i związkach partnerskich z perspektywy (post)anarchistycznej*, [w:] „InterAlia” 7/2012, http://interalia.org.pl/pl/artykuly/aktualny_numer_2012_7/02_celem_jest_swiat_bez_klatek.htm, dostęp: 28.10.2014.

doświadczeniu, że „hierarchia pozycji w ramach ruchu anarchistycznego wyznaczona była/jest m.in. w oparciu o płeć”, jak pisała Marta Trawińska¹¹²². Autorka charakteryzowała strukturę ruchu anarchofeministycznego jako dobrowolną, nieformalną, zdecentralizowaną, nastawioną na protest, w której „relacje między uczestniczkami ruchu polegają na przyjaźni, wspólnocie emocjonalnej i idei siostrzeństwa”¹¹²³. Granicę siostrzeństwa wyznaczały kwestie odpowiedzialności i uczciwości wobec innych, a także podzielenia podstawowych dla funkcjonowania ruchu idei; mimo starań uczestniczek odtwarzała się także hierarchia pozycji (ustanawiana długością stażu zaangażowania). Wspólnotowość nie zanikała, ale różnicowała się według kryteriów etyczno-politycznych, przybierając coraz wyraźniej ustrukturyzowaną, normatywną postać.

¹¹²²Marta Trawińska, *Anarchofeminizm – tożsamość podmiotu działania*, Internetowa Biblioteka Wolnościowa, <http://anarchizm.net.pl/feminizm/anarchofeminizm-tozsamosc-podmiotu-dzialania>, dostęp: 28.10.2014.

¹¹²³Tamże.

Obieg. Komunikacja

Samoorganizacja kultury alternatywnej byłaby niemożliwa, gdyby nie waga, jaką uczestnicy tej kultury przykładali do wzajemnego komunikowania się, wymiany wiedzy, idei, emocji, porozumiewania się na jak najbardziej pluralistycznych, otwartych regułach. Nastawienie na komunikację, bycie w kontakcie ze sobą, było niezależne od orientacji politycznej, wyborów estetycznych, przyjmowanych form aktywności. Komunikacja była kluczowa zarówno dla anarchistów – wspominałem o Między miastówce Anarchistycznej jako „sieci wymiany pozytywnej” – jak i poetów tworzących własne artziny, powielane na maszynie do pisania lub kserokopiarce i rozsyłane pocztą do znajomych. Można nawet odnieść wrażenie, że komunikacja była celem samym w sobie: poczucie łączności, więzi wyrażanej w cyrkulacji listów, gazet, kaset i broszur mogło być ważniejsze niż wyrażane w nich treści – z tymi zgadzano się lub nie, ale przecież nie o to chodziło, tylko – sam akt międzyludzkiego spotkania, nawet na odległość, zapośredniczonego przez nośniki i zakodowanego w abstrakcyjnych znakach. Z potrzeby jak najpełniejszego, najbardziej wielowymiarowego i całościowego porozumiewania się wynikała olbrzymia różnorodność wykorzystywanych sposobów.

Pouczający pod tym względem jest przykład Andrzeja Partuma, niewątpliwego wzoru dla młodszych, buntujących się twórców. Jerzy Truszkowski przedstawiał Partuma:

Był artystą-filozofem, sztukę i filozofowanie uczynił barwnym składnikiem swego codziennego życia. W drugiej połowie lat 50. był niezwykle utalentowanym pianistą-improwizatorem, w latach 60. poetą – wydającym tomiki własnym nakładem, od 1960 roku był autorem skandalizujących akcji o wielkim prekursorskim znaczeniu dla sztuki współczesnej, od 1971 roku – mówcą-performerem i autorem manifestów, interwencji, instalacji, transparentów oraz obiektów, na krótko w latach 1981-1991 skoncentrował się na malarstwie, później pisał teksty interwencyjne i występował w filmach telewizyjnych¹¹²⁴.

Twórczość Partuma zawierała w sobie jak w soczewce trzy najważniejsze cechy komunikacji w kulturze alternatywnej: intermedialność, sieciowość i wielogłosowość. Intermedialność rozumiem nie jako wykorzystywanie wielu różnych mediów (słowa mówionego i pisanego, obrazu, widowiska, dźwięku, nowych mediów elektronicznych), lecz jako łączenie różnych mediów w konkretnych realizacjach, niezależnie od tego, czy był to happening, poemat wizualny czy trójwymiarowy asamblaż. Takie wykorzystanie intermedialności można znaleźć

1124 Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni*, s. 123.

choćby w wideoinstalacjach Partuma. Z kolei sieciowość świetnie reprezentowało prowadzone w latach 1971-1984 przez Partuma i Ewę Partum Biuro Poezji, o którym Truszkowski pisał: „Była to pierwsza w Polsce nie zarejestrowana urzędowo alternatywna instytucja pozainstytucjonalna”¹¹²⁵. Partum prowadził korespondencję z artystami na całym świecie, wymieniał się dokumentacją wydarzeń artystycznych. Również same listy miały charakter dzieła sztuki – stąd Partum uchodzi za pioniera mail artu (sztuki poczty) w Polsce. Wreszcie, zagadnienie wielogłosowości i dialogu zostało – poprzez odsłonięcie ich braku – poruszone w akcji z 1974 roku, w której Partum na warszawskim Krakowskim Przedmieściu między ASP a UW rozwiesił transparent o treści „MILCZENIE AWANGARDOWE”. Wielki napis idący w poprzek reprezentacyjnej ulicy budził skojarzenia z propagandowymi sloganami, jakimi dekorowano w PRL place i ulice na okoliczność państwowych świąt. Artysta przeciwstawił im paradoksalne słowo, które twierdzi, że milczy. Ale milczenie to było tylko formalne – słowo pisane nie wydobywa dźwięku, jest nieme – podczas gdy znaczenie awangardowej ciszy wybrzmiewało nad samochodami i przechodniami.

Olivier Reboul pisał, że „współczesny slogan to coś w rodzaju tygla, w którym powstaje stop z najtwardszych metali: przysłowia, szyldy, sentencji, dewizy, okrzyku wznoszonego przez tłum”¹¹²⁶. W tym sensie slogan jest bronią, jaką posługują się sprzedawcy i politycy, ale jest też gatunkiem spełniającym trzy ważne funkcje: wytwarza więź, ściąga uwagę, podsumowuje¹¹²⁷. Hasło Partuma, choć nie stanowiło perswazji politycznej ani reklamowej, spełniało te trzy funkcje. Po pierwsze, dzięki swemu rozpięciu między dwiema stołecznymi uczelniami, symbolicznie łączyło świat artystów i intelektualistów, studentów i profesorów obu szkół. Jednocześnie wytwarzało ogólniejszą więź milczących przeciwko tym, którzy posiadają władzę słowa. Po drugie, ściągało uwagę już to swoim rozmiarem, umiejscowieniem i kontrastową białą-czarną formą, już to oksymoronicznym mówieniem (pisanem) o milczeniu – tego milczenia nie sposób przecież było zamilczeć. Po trzecie, kwitowało milczeniem stan wizualnej przestrzeni miasta jako efekt określonej polityki, ale też wskazywało, że wobec tego stanu awangarda może tylko – milczeć. Transparent Partuma spełniał więc wymogi Reboula, według którego za slogan można uznać formuły: „1) które nie tylko «zrzeszają», ale «zrzeszają» przeciwko czemuś; 2) które niosą w sobie więcej treści niż dosłowny tekst zapowiadający coś lub podsumowujący”¹¹²⁸. Reboul podkreślał, że slogan to akt perlokucyjny, jest nastawiony na działanie, ma wyrzucić wpływ na odbiorcę. Ten performatywny pierwiastek akcji Partuma zrazu może być niedostrzegalny, widać go jednak wyraźnie we wpływie, jaki artysta wywarł na radykalnych twórców młodszego pokolenia.

¹¹²⁵Tamże, s. 125.

¹¹²⁶Olivier Reboul, *Kiedy słowo jest bronią*, przeł. Joanna Arnold, [w:] *Język i społeczeństwo*, wybr. i wstęp Michał Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 300.

¹¹²⁷Tamże, s. 300-301.

¹¹²⁸Tamże, s. 302.

Obfitość i kierunek pomysłów i działań Partuma sytuowały go jako jednego z prekursorów kultury alternatywnej. Szczególnie warte uwzględnienia jest powtarzające się w nich przekraczanie racjonalnych schematów w improwizowanych koncertach, performansach, przemowach, często połączone z krytyką środków przekazu, na przykład kina, które ramą ekranu ogranicza percepcję i nie jest w stanie negocjować usytuowania podmiotu. Zracjonalizowanemu, sztucznemu modelowi wymiany komunikatów między nadawcami a odbiorcami kultura alternatywna przeciwstawiała komunikację jako grupowe uczestnictwo w wydarzeniu, jednoczesną cyrkulację wielu komunikatów, w różnych kontekstach medialnych. Nieufność wobec dominujących zastosowań mediów w działaniach alternatywnych krzyżowała się z nieskrywaną fascynacją ich możliwościami, podobnie jak manifestacyjne odrzucenie prasy, radia i telewizji – z próbami wykorzystywania ich do popularyzacji własnych stylów, idei i wyobrażeń. Dlatego pojęcie trzeciego obiegu jako komunikacyjnego wymiaru kultury alternatywnej nie poddawało się ujednoznacznianiu – trzeci obieg był otwarty, wewnętrznie podzielony i zróżnicowany, o płynnych i nieregularnych granicach. Stanowił raczej metaforę niż koncepcję lub klasę, ale właśnie jako metafora miał siłę sprawczą, o której pisał Reboul. Słowo kultury alternatywnej to zaskakująco często słowo sloganu, wezwania, manifestu.

INTERMEDIALNOŚĆ

Totart na tle sztuki lat osiemdziesiątych

Zarówno badacze historii Totartu, jak i dawni członkowie tej grupy zgodni są co do jej pierwszego wystąpienia: była to akcja *Miasto-Masa-Masarnia* Zbigniewa Sajnóga z 23 kwietnia 1986 roku. Problemów nastroczają jednak periodyzacje dalszych losów Totartu; sama nazwa pojawiła się nie od razu, lecz dopiero w lipcu 1986 roku, zastępując początkowe miano Grupa Masarska. W tym samym roku w wypowiedziach twórców wyłoniły się jeszcze określenia Totart II Generacji i – w grudniu – Muzeum Objazdowe Totartu; to ostatnie miało charakter funkcjonalny: odnosiło się do tych wystąpień grupy, które polegały na odtwarzaniu wcześniejszych działań, nie zaś – tworzeniu nowych akcji. W pierwszej połowie 1987 roku Totart działał pod nazwą Ariergarda 1, w drugiej (do lutego następnego roku) – jako Imprzejawnikowy Solanarchistyczny Kabaret Profuzyjny „Zlew Polski”, by już w kwietniu 1987 roku przeistoczyć się w Koncern Metafizyczno-Rozrywkowy „Pigułka Progresji”. W latach dziewięćdziesiątych funkcjonowała jeszcze nazwa Totart VII Generacji Scorpions. A prócz tego w łonie Totartu i na jego obrzeżach powstawało wiele jednorazowych lub dłużej działających grup, wyróżnianych przede wszystkim ze względu na specyfikę twórczości, jak muzyczny Der Danziger Arsambl, literacka Grupa Poetycka „Zlali mi się do środka”, wydawnictwo Kubańskie Cycki czy frakcja plastyczna Yo Als Jetzt. Mnogość szyldów, pod jakimi występowali totartowcy, nie licząc wielu indywidualnych projektów i pseudonimów oraz wydarzeń realizowanych we współpracy z partnerami z innych środowisk, wskazuje na intensywność życia grupy i zróżnicowanie jej twórczości.

Główna nazwa – Totart – odnosiła się z jednej strony do modernistycznych koncepcji sztuki totalnej, z drugiej zaś – do totalitarnego ustroju, który „totalizuje społeczeństwo, tot-społeczeństwo produkuje tot-sztukę”, jak w 1988 roku wyjaśniał w obszernym artykule *Przed drzwiami trawierni. Vademecum konesera Totartu* lider i główny teoretyk grupy Zbigniew Sajnóg¹¹²⁹. Krytykom nie umknęła jeszcze jedna konotacja: *tot art* jako martwa sztuka. Jednakże dla samych twórców nazwa ta miała charakter dość przygodny, ponieważ według Sajnóga:

[...] została jedynie etapowo przypisana wspólnie przeżywanemu ciągowi zdarzeń jako rodzaj najbardziej roboczej hipotezy, ale niestety sprytnie przechwycona przez żadne nazywania umysły i media, zaczęła funkcjonować w obiegu społecznym jako nazwa własna, już to nazwa metody twórczej – mimo licznych protestów osób zainteresowanych. Owo doświadczenie niemożności trwania bez imienia sprowokowało licznych udziałowców tranzytorium do nieobliczalnego mnożenia nazw, co okazuje się w praktyce metodą powracania do stanu nienazwania. Jednocześnie jest owo postępowanie wzorcowym przykładem

1129Zbigniew Sajnóg, *Przed drzwiami trawierni...*

generowania brei semantycznej – stanu o kluczowym znaczeniu dla całego tranzytorium, onego koncepcyjnego pupilka¹¹³⁰.

Nazwa „Totart” miała przylgnąć do grupy twórców bez ich woli, ponieważ sami nie określali się jako ścisły, zamknięty zespół, nie definiowali też cech formalnych swoich przedsięwzięć.

Spośród grup młodych, buntowniczych artystów lat osiemdziesiątych Totart był jedną z najpóźniejszych: najstarsza w tym gronie Łódź Kaliska została założona jeszcze w 1979 roku, Luxus i Gruppa, Pomarańczowa Alternatywa (w tym przypadku to data umowna) – w 1982, Koło Klipsa – w 1983, Praffdata – w 1984, Neue Bieremiennost i O'PA – w 1985. W tym samym czasie powstały kontestacyjne ruchy młodzieżowe o profilu społeczno-politycznym: Ruch Społeczeństwa Alternatywnego w 1983 roku, Federacja Młodzieży Walczącej – w 1984, Wolność i Pokój – w 1985. Totart wyłonił się zatem stosunkowo późno, choć nie był ostatni: w 1988 zostały utworzone galeria Chaos Faza 3, happeningowa Galeria Działań Maniakalnych i Zespół Filmowy „Skurcz”, rok później – Wspólnota Leeżeć, w 1990 – performatywno-plastyczny kolektyw Ziemia Mindel Wurm, filmowe Sky Piastowskie i literacka Grópa Oblęd, w 1992 – kolektyw Łyżka Czyli Chilli, w 1995 zaś – poetycka grupa Na Dziko. Wspominam zresztą jedynie najbardziej rozpoznawalne inicjatywy, wiele nie mniej ciekawych pomijam, ponieważ to zestawienie wydaje mi się już wystarczająco kompletne, by potwierdzić spostrzeżenie, że większość grup i ruchów ideowo lub stylistycznie pokrewnych Totartowi powstała przed nim, głównie w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych.

Środowiska tego typu nie były ze sobą dobrze skomunikowane, więc mylnie byłoby twierdzenie, że Totart po prostu skorzystał z wcześniejszych doświadczeń, ale już ze względu na inną atmosferę społeczną w Polsce drugiej połowy lat osiemdziesiątych niż w czasach stanu wojennego czy z powodu poszerzenia dostępu do różnego rodzaju narzędzi i nośników (jak farby w sprayu, kserokopiarki albo kamery i kasety wideo) działania Totartu charakteryzowały się na ogół rozleglejszym obszarem poszukiwań i zasobem środków ekspresji w porównaniu ze starszymi ugrupowaniami. Przykładowo, Totart wykraczał poza typową poetykę nowej ekspresji i charakterystyczne dla tego nurtu nośniki jak wielkoformatowe malarstwo i rzeźba dużych gabarytów, jakkolwiek podzielał skłonności nowych dzikich do wspólnotowej pracy, łączenia twórczości z zabawą, nieprofesjonalizmu, obrazoburczych wystąpień czy ogłaszania autokomentarzy i manifestów.

1130Tamże.

Miasto-Masa-Masarnia

Jeszcze przed *Miastem-Masą-Masarnią* późniejsi totartowcy wzięli udział w wieczorku poetyckim grupy W Zatoce, tworzonej w latach 1985-1986 przez studentów filologii polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Jeden z tych studentów, Wojciech Kass, tak pisał na temat swojego kręgu:

[...] grupa poetycka W Zatoce była efemerydą. Więcej, efemerydą, która miał krótki żywocik. Stworzyły ją cztery osoby przeciwko innym osobom sądząc, że mają nieco więcej do powiedzenia i to wierszem. Rzeczywiście łączyła ich spontaniczność oraz wiersze, które postanowiły wyjąć z szuflady i wymachiwały nimi niczym ulotkami reklamowymi przed resztą, czyli oportunistami, kołtuństwem¹¹³¹.

Ten opis sugerowałby, że W Zatoce to jeszcze jedna alternatywna grupa młodych, twórczych ludzi – taki wniosek można wyciągnąć na podstawie cech, takich jak efemeryczność, „spontaniczność” i kontestacja. Wieczór autorski, o którym wspomniałem, był w ogóle pierwszym wystąpieniem grupy, a według Kassa:

[...] przerodził się w happening, gdyż i publika, i autorzy nastawieni byli prowokacyjnie. Na sali zapanował w pewnym momencie rozgardiasz. Kolega W. przebrany za śmierć i zaopatrzony w kosę chodził między zebranymi i pantomimicznie ścinał głowy. Czuliśmy wszyscy jakąś schyłkowość¹¹³².

Prowokacja i happening to kolejne tropy, które wskazywałyby na alternatywny charakter grupy. Jednakże samowolny kustosz Muzeum Objazdowego Totartu Paweł „Końjo” Konnak zapamiętał to wydarzenie zupełnie inaczej – jako „dość schyłkowe widowisko, brodzące w popłuczynach po zaangażowanej liryce końca lat 60.”¹¹³³ – innymi słowy, powielenie drugoobiegowej sztampy, podniosłe i uroczyste. Powagę naruszyć miały, zdaniem „Konika”, wystrzały z korkowca i okrzyki znajdującego się na widowni Sajnóga. Do zamieszania przyłączyli się Konnak i Artur „Kudłaty” Kozdrowski, skandując – odpowiednio – „Dajcie nam Barabasa!” i „Loha! Loha!”¹¹³⁴. Tak właśnie – jako krytyczna wobec przewidywalnej poezji drugiego obiegu, zniecierpliwiona publiczność – po raz pierwszy zauważyli się współzałożyciele Totartu (poznali się nieco później, w studenckiej stołówce Uniwersytetu Gdańskiego, gdzie „Kudłaty” przedstawił sobie Konnaka i Sajnóga). Gdy rozmawiałem z Konnakiem w 2012 roku, o momencie zawarcia znajomości mówił następująco:

To był smutny, nudny, szary system, więc każdy, kto wyglądał trochę inaczej, wyróżniał się z tej szarej masy, należał do innego plemienia. Myśmy bardzo szybko rozpoznawali się na uniwersytecie. Nas – ludzi, którzy interesowali się czymś innym, niż tylko wysiadywaniem godzinek na coraz bardziej tępych

1131Wojciech Kass, brak źródła cytatu. Podaję za: Ewa Głębińska, *Grupy literackie w Polsce 1945-1989. Leksykon*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2000, hasło *W Zatoce*, s. 673.

1132Tamże, s. 673.

1133Paweł Konnak, *Tranzytoryjna Formacja Totart...*, s. 14.

1134Tamże, s. 14.

zajęciach – było bardzo niewiele. Dlatego tych parę osób przychodziło na moje koncerty punk rockowe, organizowane w akademiku Wysepka, gdzie organizowałem serię imprez w roku 1985 i 1986 pod tytułem Podziemna Wysepka. Te osoby później zakładały Totart. To byli studenci. Zebrał nas do kupy starszy od nas Zbyszek Sajnog, a pierwszą załogę uderzeniową stanowili oprócz mnie kolega „Kudłaty” i takie swobodne elektrony, jak kolega „Łysy”, który potem się skończył, kolega Bartczak, który potem gdzieś zaginął, i paru innych świrów. No i oczywiście Tymański, który w 1986 przyszedł na uniwersytet, aby studiować filologię angielską¹¹³⁵.

Znaczące, że Sajnog, Kozdrowskiego i Konnaka zbliżyło nie tyle dzielenie wspólnych przekonań czy idei – te miały dopiero zostać wypracowane – ile odrzucenie panujących modeli twórczości i życia literackiego. Literatura drugiego obiegu, pisana jako kontrpropozycja wobec oficjalnie drukowanej i wspieranej przez państwo poezji i prozy, z perspektywy kultury alternatywnej była nie mniej zamknięta w swoich schematach i odległa od życia co oferta pierwszoobiegowa.

Skoro debiutancki wieczór poetycki grupy W Zatoce, w oczach Kassa spontaniczny i prowokacyjny, był dla Sajnoga, Kozdrowskiego i Konnaka przedmiotem żartu i szyderstwa, warto przyjrzeć się, jak wyglądał debiut Totartu – jeszcze bez użycia tej nazwy – zapowiadany również jako wieczór poetycki, również na UG. Sajnog, także student polonistyki, miał wówczas 28 lat, ekscentryczny wygląd („Odziany był w długi gumowy płaszcz z francuskiego demobilu, włos rozwiany niczym u demiurga z pogańskich mitologii, a przez ramię przerzucona wielka torba hydraulika, w której przechowywał rękopisy swoich wierszy”¹¹³⁶) i pierwsze szlify poetyckie za sobą, ponieważ już w 1980 roku jego wiersze zostały wyróżnione w uczelnianym konkursie „Kandelabr”. Wiersze te, wprost odwołujące się do Witkacego, groteskowe i frywolne, ukazały się w 1984 roku w studenckim czasopiśmie „Litteraria”, które Sajnog współredagował. Był to zresztą jedyny numer „Zeszytów Koła Naukowego Polonistów” (tak brzmiał podtytuł „Litterariów”), a poezje „Sajgona”, jak mawiali o nim przyjaciele, opublikowano w formie osobnej, ilustrowanej wkładki. Wieczór poetycki był poprzedzony nieudanymi próbami organizacji podobnych wydarzeń przez Sajnoga jeszcze w latach siedemdziesiątych.

Formuła debiutu zaproponowana przez Sajnoga kolegom ze studiów była otwarta: każdy z nich mógł zaprezentować dowolny rodzaj twórczości, robić cokolwiek, oby spełniało to wymóg intensywnej obecności. *Miasto-Masę-Masarnię* zapowiadały wszechobecne twarze Sajnoga – kopie odlewu rozwieszone na uczelni – a także zawieszony nad wejściem do auli różowy transparent z napisem „Wielki Sajnog” (nad drzwiami od strony wnętrza pomieszczenia znajdował się transparent z hasłem „Wielki dureń”). Konnak umieścił w sali wykonane z gazet sztandary z hasłem

1135Tegoż, rozmowa własna, dz. cyt.

1136Tegoż, *Tranzytoryjna Formacja Totart...*, s. 15.

„Miłość niszczy osobowość” i podobnymi. Na środku auli zbudowano rusztowanie, na którym za złotą perkusją zasiadł inicjator całego wydarzenia i gdy w nią uderzał, recytował swoje utwory. W tle z głośników płynęły dźwięki muzycznego projektu Sajnóga i malarza Bogdana Kubata Zaumnyj Serdel, a także nagrania szlagierów Jerzego Połomskiego. Konnak i Kozdrowski, przeszkadzając sobie nawzajem, deklamowali własną twórczość; ten pierwszy spełnił również nagle żądanie Macieja Augusta i ostrzygł go tępymi nożyczkami. Inni występujący „krążyli po auli ubrani w czarne mundury brytyjskiego pogotowia ratunkowego”¹¹³⁷, jeszcze inni biegali, krzyczeli, odtwarzali partyjne przemówienia (wśród wykonawców prócz już wymienionych znaleźli się jeszcze Kubat, Grzegorz Bral i Leon Dziemaszkiewicz). W narastającym chaosie „Spiko” odczytał swój *Prodrom manifestu daremnego w sprawie zaprzestania rozmnażania*, po czym występujący rozpoczęli bitwę z publicznością, rzucając w nią „bombami” sporządzonymi z mokrych gazet. Po zakończeniu całej akcji Sajnóg miał podać swój adres i poprosić publiczność o nadsyłanie opinii na temat wydarzenia.

Miasto-Masa-Masarnia zapowiadała to, co stać się miało cechą rozpoznawczą Totartu: łączenie słowa mówionego, dźwięku, obrazu i gestu w żywej interakcji, przechodzącej w konfrontację z publicznością. Jako początek wieloosobowej współpracy akcja stworzyła też szanse samodzielnego drukowania wierszy, manifestów i ulotek – wkrótce po niej do Totartu dołączyła Iwona Bender i – jako instruktora w Pałacu Młodzieży w Gdańsku – nieoficjalnie udostępniła kolegom powielacz należący do tej instytucji. Sajnóg już wcześniej tworzył projekty książek – tomików wierszy i zbiorów opowiadań – a Konnak wydawał punkowego fanzina „Gangrena. Tadży-Pao Młodzieży Wegetującej”. Oprócz umożliwienia półprofesjonalnego wydruku Bender przekazała grupie znajdujące się w Pałacu kostiumy, na przykład strój „Pana Ryby”, a także ośmiometrowy transparent pierwszomajowy, na którym totartowcy wymalowali ukute przez Sajnóga powiedzenie: „Miesiączkuje woźna, będzie zima mroźna”.

Intermedialność była dla grupy punktem wyjścia, a nie – dojścia, i choć słowo (mówione, niekiedy również pisane – w zinach, ulotkach, na plakatach i transparentach) pozostawało nadrzędne wobec pozostałych mediów kulturowych, jakimi posługiwali się twórcy, to nigdy nie było jedyne ani autonomiczne. W moim przeświadczeniu ówczesną intencją Sajnóga było obniżenie społecznego statusu sztuki słowa poprzez celowe i świadome zagłuszanie własnych recytacji kakofoniczną muzyką, tak jakby same wiersze były w świadomości społecznej zbyt wysoko wyniesione, a ich odbiór – zbyt dalece uwarunkowany, by możliwa stała się bezpośrednia komunikacja między poetą a słuchaczami. A bezpośredniość komunikacji zdawała się jednym z celów Sajnóga jako teoretyka, który w praktyce weryfikował możliwości porozumiewania się

¹¹³⁷Tamże, s. 20.

poza kulturowymi konwencjami komunikacyjnymi; świadczy o tym chociażby zainteresowanie „Mesjago”, bo i takie przydomko nosił (znamienne połączenie słów „mesjasz” i „menago”), językiem pozarozumowym Wilemiera Chlebnikowa, wyrażone chociażby w nazwie zespołu Zaumnyj Serdel, a następnie w rodzaju scenicznej improwizacji słownej, określanym przez członków grupy pojęciem zaumu, a więc wprost techniką rosyjskich futurystów i oberiutów.

Skoro słowo pisane okazywało się niewystarczające, należało osadzić je w konkretnej sytuacji, której realność mogły potwierdzić niedowiarkom piguły z gazet ciskane w zebranych. Chaos, jaki panował podczas wydarzenia, był celowy, ponieważ zmuszał publiczność do zaangażowania, by cokolwiek usłyszeć i zrozumieć; jednoczesność działań kilku osób stwarzała wielopoziomą interakcję, w której występujący zaskakiwali nie tylko obserwatorów, lecz także siebie nawzajem – takie działanie w późniejszych komentarzach grupy określano pojęciem „symultanu”. Wielość gatunków i mediów (od ubioru i mimiki po performans i proksemikę) odsłaniała totalność zamysłu, która jednak nie miała prowadzić do efektu synestezji, lecz nieprzewidzianych zdarzeń (w tym zderzeń) między wypowiedziami, działaniami, osobami. Zakwestionowano uznane konwencjonalne ramy deklamacji poetyckiej, happeningu artystycznego i muzycznego koncertu. W działaniu uwidoczniły się pierwsze zarysy koncepcji „brei semantycznej”, wspomnianej w cytowanym artykule Sajnóga. „Końjo” tłumaczył mi, że rozumiał wtedy pojęcie „brei semantycznej” intuicyjnie, i dodał, że była ona „zaprzeczeniem każdej racjonalności, w której do tej pory brałeś udział: racjonalności społeczeństwa i racjonalności alternatywnej”¹¹³⁸.

Heterogeniczne elementy występu spajała ironia, w tym autoironia, od początku wpisana w całe przedsięwzięcie, zaznaczona już w parafrazie tytułu awangardowego manifestu Tadeusza Peipera, a także w innych grach z dziedzictwem przedwojennej awangardy, niekiedy polemicznych, a czasem – jak w przypadku futuryzmu i dadaizmu – apologetycznych. „Mieliśmy sentyment do naszych starszych braci, czyli futurystów i dadaistów, też ekspresjonistów, popartystów. Czerpaliśmy z tej alternatywnej tradycji” – potwierdzał Konnak¹¹³⁹.

Przebieg akcji

Kolejne akcje rozwijały zawarte już w tym początkowym stadium pomysły i techniki. Stałym elementem występów było łączenie poezji członków grupy z muzyką autorstwa własnego lub zaprzyjaźnionych twórców oraz działaniami performatywnymi: gestykulacją, rozwijaniem

1138Tegoż, rozmowa własna.

1139Tamże.

transparentów, obrzucaniem publiczności lub innych występujących różnymi przedmiotami, specjalnie w tym celu przygotowanymi lub takimi, które akurat były pod ręką. Charakterystycznym początkiem akcji był wykonywany przez „Końja” tak zwany „antystriptiz”, który miał, według wykładni samego wykonawcy, polegać na odwróceniu uwagi widzów niepoważnym zachowaniem, by następnie zaskoczyć ich nagłą, diametralną zmianą atmosfery:

Zaczynało się niby głupekowo: jakiś półgoły facet wychodzi, trochę otyły, nie wiadomo, co jest grane, ten się pośmiej, tamten się pośmiej. Ale nagle wychodzi jeszcze trzech facetów i zaczynają mówić dosyć poważne rzeczy. Potem zaczyna się napierdalanka z własną publicznością, ulotki. Manifest Zbyszka o zaprzestaniu rozmnażania najczęściej urywał ludziom jaja. Zaczynało się od niewinnego punktu, aby dojść do rzeczy bardzo istotnych. Ludzie spodziewali się zupełnie czegoś innego, niż było w finale. Z mojej strony to miało być działanie blokujące percepcję: zwięść uwagę, że niby ha ha, hi hi, bawimy się, a nagle khh!¹¹⁴⁰.

Utrwalenie się zarysowanego powyżej skryptu postępowania następowało w kolejnych wydarzeniach. Jeszcze 6 lipca 1986 roku Totart pojawił się na Festiwalu Artystycznym Młodzieży Akademickiej (w skrócie FAMA) w Świnoujściu, gdzie dość przypadkowo znalazł się w roli zespołu inaugurującego festiwal. Dwa dni później, podczas akcji *Szalet naszym schronem* uczestnicy – jeden z nich, niejaki „Świntuch”, był przebrany za czołg – wdrapali się na dach zlokalizowanej na środku ronda ubikacji; oprócz totartowców znaleźli się tam również muzycy zespołu One Million Bulgarians z instrumentami. Żeńska część Totartu pozostała pod szaletem i rozdawała kwiaty przechodniom. Symultanicznie grano muzykę post punkową, skandowano slogany (na przykład „Najpierw sracze – potem dacz!”¹¹⁴¹), wiersze i manifesty, rozrzucano ulotki; punkt kulminacyjny nastąpił, gdy występujący włączyli nagranie *Walkirii* Richarda Wagnera – po tym niespodziewanym upublicznieniu dzieła niemieckiego kompozytora w przestrzeni miasta położonego tuż przy granicy z NRD (ten kontekst historyczny wydaje mi się nie bez znaczenia) odcięto grupie prąd. Brak zasilania nie zniechęcił jednak muzyków, którzy grali dalej. Kozdrowski i Paweł „Paulus” Mazur, który wtedy dołączył do twórczej wspólnoty, zeszli z dachu toalety, by recytować swoje wiersze bezpośrednio wśród zebranych gapiów, podczas gdy „Końjo” w nieczynnej fontannie wykonał striptiz, rozbierając się niemal do naga (miał zostać tylko w kabaretkach). Interwencja milicji przerwała działania, a grupa została usunięta z programu, choć na festiwalu pozostała, by bez zgody dalej ingerować w jego przebieg. „Końjo” wspominał:

Wciskaliśmy się na wszystkie famowe przedstawienia, złośliwie ingerowaliśmy i ogólnie barbarzyńsko sialiśmy zgrozę wśród zidiociałej studenckiej „wiary artystycznej”. Uzbrojeni w mazaki wszędzie

1140Tamże.

1141Tegoż, *Tranzytoryjna Formacja Totart...*, s. 35.

dopisywaliśmy obelżywe złote myśli na oficjalnych plakatach FAMY. Leitmotiwem były oczywiście zaklęcia, takie jak *faflachata*, *cyce* i *metafizyka społeczna*¹¹⁴².

Innym z przykładów „siania grozy” było obrzucenie pociskami ugniecionymi z gazet festiwalowego jury.

Bodaj najbardziej zmitologizowanym występem Totartu była tak zwana *Rzeźnia rzeszowska* z 12 grudnia 1986 roku. Już wcześniejsze akcje skierowały na grupę uwagę dziennikarzy, którzy nowe zjawisko uznawali zwykle za agresywną i prymitywną prowokację. W Rzeszowie uczestnicy Totartu mieli wykonać pokaz warsztatowy na festiwalu teatralnym Przedstart 1, lecz pozostawili po sobie niesmak i oburzenie – zapamiętano z tego wydarzenia głównie spożycie przez „Końja” własnego kału i obsikanie Konnaka przez Tymańskiego. Jednakże występ był zdecydowanie bogatszy niż tylko przedstawiający szokujące zachowania koprofagiczne, których zajściu zresztą niektórzy członkowie Totartu po latach zaprzeczali. Miejsce, jakim była sala gimnastyczna, udekorowano sztandarami i grafikami w taki sposób, by poszczególni twórcy mieli swoje wydzielone obszary. Konnak opisywał to następująco:

Była tam więc Świątynia Zbigniewa, Świątynia Sni Sredstwom Za Uklanianie, Świątynia Kudłatego, Świątynia Poezji Ulicznej, Świątynia Konika. W każdej z nich gromadzili się ludzie izolowani od symultanicznych aktywności, rozgrywających się w innych sanktuariach profuzji. Jak się okazało, połączyć publiczność miała dopiero wspólna ucieczka¹¹⁴³.

Podobnie jak w innych akcjach odbyło się czytanie wierszy i manifestów, czemu towarzyszyły działania muzyczne i *action painting* oraz pokaz filmu pornograficznego, a także znane już ataki na publiczność – tym razem przy użyciu zużytych podpasek. „I wtedy nastąpił – pisał po dwudziestu czterech latach współautor *Artystów, wariatów, anarchistów* – po wielokroć nam później to wypominany, to przeklinany, to uwielbiany akt koprofagiczny połączony z demonstracją urylną oraz perwerem nudystycznym”¹¹⁴⁴.

Pierwszy rok występów grupy Konnak sprowadzał do prostej taktyki: „uderz, zniszcz i spierdalaj”¹¹⁴⁵. Rzeczywiście, akcje Totartu często były niespodziewane, a ich treść odbiegała od zapowiedzi, co widzowie i krytycy odbierali jako atak wulgarnych awanturników – trzeba pamiętać, że co najmniej do festiwalu FAMA grupa była właściwie nieznana, mogła więc posłużyć się elementem tajemniczości. Totart uderzał w ciemno, korzystając z wszelkich nadarzających się okazji, uderzał też, pozostając w ciemności, nieokreślony i nieprzewidywalny. W trakcie działań dochodziło do aktów zniszczenia, choć dewastowano głównie własny sprzęt, na przykład gitary, lub własne dzieła, co nastąpiło podczas palenia wierszy na Hyde Parku RSA; innym, symbolicznym

1142Tamże, s. 35.

1143Tamże, s. 61.

1144Tamże, s. 61.

1145Tamże, s. 49.

zniszczeniem były gesty bezczeszczące otoczone wciąż przedmioty, jak symboliczna kopulacja „Tymona” ze zdjętym ze ściany godłem narodowym w czasie występu w szpitalu psychiatrycznym na Srebrzysku w Gdańsku. Wreszcie, większość wydarzeń była przerywana przez zdeglustowanych organizatorów, najście milicji lub awanturę z publicznością. Jednak to nie agresja i nihilizm, mające cechować tamten okres działania Totartu, a szczególnie eksponowane w czarnej legendzie grupy¹¹⁴⁶, są – moim zdaniem – sednem tych działań.

Prowokowanie publiczności przez artystów stanowiło często próbę skierowania uwagi na inny temat, jak w przypadku jednoosobowego Teatru Grozy „Bydlak” Pawła Freislera, polegającego na umyślnym przerywaniu spektakli na festiwalach studenckich i odmowie własnego występu; Freisler dążył do pobudzenia wyobraźni widzów, przekroczenia instytucjonalnych ram twórczości. Totartowcy dokonywali aktów prowokacji i niezgody w podobnych celach, a kierowało nimi nieustanne poszukiwanie jak najbardziej wielowymiarowej, bezpośredniej i niezdeterminowanej drogi komunikacji. Dla uzasadnienia tej tezy zacytuję *Manifest racjonalny* Sajnóga z końca 1986 roku:

Kiedy jednak odrzucimy wszystko, co nadbudowane, zostaje obraz kilku ludzi usiłujących skomunikować się z innymi – przełamać barierę informacyjną – co jest właściwie niemożliwe (oni nie są polifoniczni, bo ich głos jest właściwie jednym stojącym dźwiękiem), ale czego dokonują niejako mimo swych usiłowań, nie zauważając tego: trwają razem w wysokim potencjale energii, przez te ileś minut wyczuwają się nawzajem w silnym napięciu, bez względu na gesty i słowa.

Byłby więc totart ową wszystkich dotyczącą, pierwotną strukturą czy siłą niezbędną elementarnej komunikacji – wspólnemu trwaniu, a właściwie totart byłby sztuką docierania do tej energii, oczyszczania jej z werbalizmu i stąd stosowanie środków z ich jednoczesną destrukcją, wzajemnym rozpraszaniem¹¹⁴⁷.

Media, intermedia, multimedia

„Swoiście kulturoznawcze czy też kulturologiczne ujęcie kultury musi być ujęciem komunikacyjnym” – pisał w *Wiedzy o kulturze w kulturze współczesnej* Andrzej Mencwel, a teza ta odnosi się do kultury w rozumieniu antropologicznym, nie zaś – artystycznym, czyli – z grubsza rzecz biorąc – do całokształtu aktywności człowieka, a nie tylko tego, co w danym kontekście historyczno-kulturowym zdobywa nobilitację dzieła literackiego, filmowego czy malarskiego¹¹⁴⁸. Nieco dalej Mencwel rozwijał tę myśl:

Wiedza o kulturze musi opierać się więc na świadomości swoistego znaczenia sensu wszelkich systemów komunikacji – kinezyki i proksemiki, oralności i piśmienności, druku i audialności, wizualności

¹¹⁴⁶Por. Robert Tekieli, *Przekraczanie*, s. 188.

¹¹⁴⁷Zbigniew Sajnóg, *Manifest racjonalny*, podają za: Paweł Konnak, dz. cyt., s. 57.

¹¹⁴⁸Andrzej Mencwel, *Wiedza o kulturze w kulturze współczesnej*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 37.

i multimedialności. Świadomość swoistości oznacza też świadomość niezastępowalności tych systemów – nic nie zastępuje bezpośredniej całościowości mowy żywej, jak nic też nie zastępuje linearnej analityczności druku. Media są mediami, to znaczy pośrednikami. Wnikają one w substancję kultury i ją współtworzą, ale wnikanie to może być korygowane i regulowane¹¹⁴⁹.

Komplementarne wobec siebie systemy komunikacyjne, czyli media słowa (mówionego, chirograficznego, drukowanego i elektronicznego) obrazu i widowiska, a w szczególności właściwe im gatunki, tworzą konfiguracje, które za każdym razem są odmienne i swoiste, powiązane z dominującymi w danej kulturze modelami więzi społecznej, osobowości i innymi cechami psychospołecznymi. Nie oznacza to jednak determinizmu technologicznego, ponieważ o ile poszczególne środki przekazu wpływają na sposoby myślenia i zachowania, o tyle same te środki, jak również zależności między nimi, można świadomie kształtować, dostosowując je do pozostałych wymiarów kultury i życia społecznego. Dlatego funkcje i znaczenia poszczególnych mediów i gatunków stają się zrozumiałe dopiero w działaniu, jako praktyki społeczne, oraz – co nie mniej ważne – w powiązaniu z innymi mediami i gatunkami, w kontekście całego środowiska komunikacyjnego.

Rekapitulacja antropologicznego (kulturoznawczego) rozumienia mediów wydała mi się konieczna, by uniknąć nieporozumień związanych z wielością konceptualizacji tego pojęcia. Na przykład, w tradycyjnym ujęciu historii sztuki termin *medium* oznacza rodzaj tworzywa i stosowanej metody pracy, a więc właściwie jest tożsamy z poszczególnymi dziedzinami, jak rzeźba i malarstwo, lub ściślej: rzeźba w brązie, rzeźba w marmurze, malarstwo olejne, malarstwo akrylowe i tak dalej. Analogicznie, poprzez rodzaj materiału i sposoby posługiwania się nim charakteryzowano nowe media, odróżniając je na podstawie technicznego zapośredniczenia pracy artysty – w ten sposób, jak pisał Ryszard Kluszczyński, w zbiór nowych mediów włączano film i fotografię¹¹⁵⁰. Autor *Sztuki interaktywnej* wykazywał, jak niewłaściwy i prowadzący do rozmaitych nieporozumień jest model typologii mediów zredukowanych faktycznie do środków artystycznego wyrazu; a jednak właśnie na tej typologii zostały oparte najstarsze koncepcje intermedialności i multimedialności, powstałe zresztą niemal w tym samym czasie.

Intermedialność po raz pierwszy została określona w artykule *Intermedia* Dicka Higginsa, napisanym w 1965 roku, a opublikowanym rok później. Tytułowe intermedia miały być integralnym połączeniem różnych środków artystycznych w jednym dziele bądź działaniu, na przykład w poezji wizualnej albo happeningu; Higgins, będący współzałożycielem Fluxusu, wskazywał egzemplifikacje tak rozumianej intermedialności w działaniach uczestników tego

¹¹⁴⁹Tamże, s. 38.

¹¹⁵⁰Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieł-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 15.

międzynarodowego ruchu artystycznego. Z kolei kategorią multimediiów miał się posłużyć po raz pierwszy Bobb Goldsteinn, wyjaśniając w 1966 roku specyfikę łączenia różnych mediów w swoim spektaklu *LightWorks*. Multimedia, inaczej niż intermedia, nie miały tworzyć trwałego zespolenia użytych technik i materiałów, stanowiły raczej ich luźny, przygodny amalgamat. Oprócz sztuki samego Goldsteinna przykładów tak rozumianej multimedialności dostarczyć mogłyby: spektakl *Exploding Plastic Inevitable* Andy'ego Warhola – w przedstawieniu tym towarzyszyły sobie między innymi występ muzyczny grupy Velvet Underground i wokalistki Nico, performanse Mary Voronov i Geralda Malangi, efekty świetlne – oraz nurt *Expanded Cinema*, łączący film, taniec, performans i instalacje.

Twórczości alternatywnej, którą badam, zgodnie z tymi wyznacznikami intermediiów i multimediiów bliżej byłoby do niestałych, eklektycznych form multimedialnych niż spójnego i trwałego fenomenu intermediiów. Jednak, jak pisał Kluszczyński, w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych znaczenia obu terminów się odwróciły. Pojawiło się wtedy nowe rozumienie multimediiów jako komputerowego połączenia „różnych form informacji i różnych trybów ich artykulacji (na przykład tekst, dźwięk, grafika, animacja, wideo)”¹¹⁵¹. W tym nowym sensie to cyfrowe multimedia cechują się stabilnością i koherencją, choć krytyk podkreślał, że poprzednie znaczenie nie zostało po prostu wymazane. Z kolei intermedialność w odniesieniu do filmu lub sztuki wideo okazuje się, według Kluszczyńskiego, raczej potencjalna i podatna na zmiany:

Ich intermedialność nie wynika bowiem z trwałego powiązania w ich obrębie różnych dyscyplin artystycznych, lecz z ich zdolności do łączenia się z każdym praktycznie medium sztuki. Takie połączenia zachodzą tu pomiędzy medium pojmowanym jako techniczny środek komunikowania, z jednej strony, a dowolnym, tradycyjnym medium sztuki, z drugiej. Intermedialność filmu i wideo ma charakter dyspozycyjności i potencjalności, a nie, jak poprzednia postać intermediiów, trwałości i ostateczności każdego poszczególnego powiązania¹¹⁵².

Wydów łódzkiego badacza przenosi akcent z mediów artystycznych na media komunikacyjne, a więc z ujęcia historyczno-artystycznego na – kulturoznawcze. Na potrzeby mojej pracy chciałbym wyostrzyć to przesunięcie: traktuję intermedialność jako złożenie różnych mediów kulturowych z charakterystycznymi dla nich technikami, kodami i kanałami komunikowania, zawieszając kwestię stopnia ich integracji w danym dziele. Zapewne takie rozumienie jest pokrewne pierwotnemu sensowi pojęcia multimedialności, jednak aby uniknąć niejasności, wolę pozostać przy powszechnym uzusie językowym, utożsamiającym multimedia z mediami elektronicznymi czy wręcz cyfrowymi, a w opisie wykorzystujących różne media akcji, happeningów, performansów będę się posługiwać terminem intermedialności.

1151Tamże, s. 23.

1152Tamże, s. 23.

W alternatywnej twórczości można wyróżnić dwa ogólne trendy: pierwszy, esencjalistyczny, był nastawiony na bezpośrednie, emocjonalne i głębokie porozumienie międzyludzkie, drugi natomiast eksplorował specyfikę różnych mediów, technik i środków komunikacji i nadawał jej raczej znaczenie pragmatyczne. Rozróżnienie to jest w dużej mierze analityczne; w praktyce większość twórców łączyła oba te nastawienia, różniące się jedynie rozłożeniem akcentów. Bez wątpienia głównym przedstawicielem pierwszego podejścia, artystą zainteresowanym komunikacją międzyludzką jako spotkaniem, współbyciem i wzajemnym zrozumieniem, był Jerzy Grotowski, którego wyjście z teatru u progu lat siedemdziesiątych ustanowiło wzorzec kwestionowania zinstytucjonalizowanych form twórczości w środowiskach alternatywnych. Znamienny pod tym względem jest przedstawiony Wydziałowi Kultury Urzędu Miasta Wrocławia oficjalny program Instytutu Laboratorium na lata 1975-1976, w którym praktyka parateatralna nie miała jeszcze tak mistycznego i millenarystycznego wydźwięku jak w niewiele późniejszym projekcie Teatru Źródeł. Cele badań zarysowane w programie były następujące:

2. poszukiwanie i praktyczne wypróbowywanie różnych form ekspresji człowieka w działaniu, w żywej relacji z innymi ludźmi;
3. poszukiwanie i praktyczne wypróbowywanie warunków, w których człowiek, współdziałając z innymi, działałby szczerze i całym sobą, wyzwalał w ten sposób swój potencjał osobowościowy i urzeczywistniając potrzeby twórcze;
4. poszukiwanie i praktyczne wypróbowywanie takich form kontaktu, który pozwala odnajdować i utwierdzać sens i wartość życia poprzez żywą więź międzyludzką;
5. poszukiwanie i praktyczne zbadanie czegoś, co nazywamy faktem parateatralnym, a co byłoby inną niż znane dotąd formą sztuki – poza tradycyjnym podziałem na patrzącego i działającego, człowieka i jego wytwór, twórcę i odbiorcę¹¹⁵³.

Laboratorium było już wtedy Instytutem, a nie – Teatrem, ale w jego strukturze pozostały elementy dotyczące techniki aktorskiej i teatrologii. Bardziej istotne wydaje mi się jednak położenie nacisku na „żywą relację z innymi ludźmi”, „formy kontaktu” wiążące „sens i wartość życia” z „żywą więzią międzyludzką”. Choć niewypowiedzianym wprost obiektem poszukiwań była transkulturowa, uniwersalna esencja człowieka, to punkt wyjścia stanowiły eksploracje możliwości bezpośredniej komunikacji i ekspresji, nieskrępowanego konwencjami i rolami społecznymi kontaktu między ludźmi.

Warto przy okazji odnotować udział Grotowskiego – żywo zainteresowanego interpretacją polskiego romantyzmu dokonaną przez Marię Janion – w prowadzonych przez badaczkę *colloquiach* w Gdańsku, na podstawie których Janion wraz z uczestnikami swojego seminarium publikowała kolejne tomy w serii Transgresje. Leszek Kolankiewicz stwierdzał, że Grotowski

1153Jerzy Grotowski *Instytut Laboratorium: Program 1975-1976*, „Teatr” 7 (620)/1975, s. 19.

uczestniczył w gdańskich spotkaniach z Janion w marcu 1981; twórca Teatru Źródeł przekonywał zebranych, posiłkując się *Gogiem i Magogiem* Martina Bubera, że należy dobrze się zastanowić, nim pójdzie się za społeczną falą i spróbuje manipulować przyszłością, szczególnie w okresach zwrotnych w historii, rozbudzających zbiorowe emocje¹¹⁵⁴. Na zajęcia Janion uczęszczał również student polonistyki UG Sajnog – przypominał to w rozmowie z Marcinem Wieczorkiem w 1995 roku Robert Tekieli, sugerując, że to od historyczki literatury początkujący poeta miał zaczerpnąć dążenie do transgresyjności („przekroczenia”) w działaniach artystycznych, i zastanawiając się, „czy pani Maria Janion ma w związku z tym jakieś wyrzuty sumienia”¹¹⁵⁵. Tekieli, redaktor „Brulionu”, świeżo nawrócony żarliwy katolik, zarówno w życiu Sajnoga, jak i Grotowskiego doszukiwał się oznak satanizmu. U pierwszego z nich rozpoznawał opętanie, spowodowane obciążeniem delikatnej duszy poważnymi grzechami i wsparte praniem mózgu przeprowadzonym przez sektę lub psychotroników¹¹⁵⁶, drugiego nazywał wprost „jeśli nie satanistą, to jakimś arymanicznym dziwnym potworem”, który „narobił krzywd bardzo wielu ludziom”¹¹⁵⁷. Pierwszemu litościwie współczuł, drugiego potępiał, publikując w „Brulionie” nr 28 z 1996 roku paszkwilancką kompilację wycinków prasowych pod zbiorczym tytułem *Czy Grotowski może być zbawiony*¹¹⁵⁸. Inkwizytorską pasję Tekielego można zbyć śmiechem lub milczeniem, ciekawy natomiast wydaje mi się fakt uczestnictwa Grotowskiego i Sajnoga w seminariach – choć nie wiadomo, czy tych samych – prowadzonych przez Janion, zwłaszcza w kontekście podkreślania przez obu wagi zachodzącego poza konwencjonalnymi środkami i kanałami żywiołowego kontaktu międzyludzkiego.

Dzieło Grotowskiego było przez krąg totartowców zauważane, o czym świadczy droga Brała, który współtworzył pierwszą akcję Sajnoga, później trafił do Gardzienic, a wreszcie na przełomie 1996 i 1997 roku wraz z Anną Zubrzycką założył we Wrocławiu teatr Pieśń Kozła, korzystając z przestrzeni Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych. Jeśli transgresyjność i esencjonalizm praktyk parateatralnych była pierwszym źródłem, z którego mógł czerpać Totart, to drugie źródło stanowiła radykalna krytyka panującej rzeczywistości, której dokonywał poznański Teatr Ósmego Dnia. Kontestacyjny wydźwięk przedstawień Ósmego Dnia był efektem, do jakiego trupa dochodziła przez wspólną pracę poznawczą. Aktor „Ósemek” Marcin Kęszycki w 1990 roku powiedział, że dla niego teatr

1154Leszek Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, s. 271.

1155Robert Tekieli, *Ja już wiem*, rozm. przepr. Marcin Wieczorek, [w:] Marcin Wieczorek, *BruLion. Instrukcja obsługi*, Korporacja Ha! Art, Kraków 2005, s. 90. Sam Sajnog odnosił się krytycznie do seminariów Janion, wypominając im brak naukowego krytycyzmu.

1156Tamże, s. 74, 91-92.

1157Tamże, s. 92.

1158*Czy Grotowski może być zbawiony*, oprac. Paula Chmielowska, „Brulion” 28/1996, s. 101-114.

„był środkiem poznawania świata”, z czym wiązał się brak scenariusza jako punktu wyjścia do pracy nad spektaklem: „Większość scen we wszystkich przedstawieniach wywodziła się z życia – z dworca, tramwaju, kolejek, kin”¹¹⁵⁹. Te codziennie doświadczane sytuacje były przetwarzane w improwizowanych działaniach aktorów aż do uspołnienienia ich intencji i intuicji. Teatr Ósmego Dnia przypominał, że łaciński źródłosłów pojęcia „aktor” (*actus*) jest związany z działaniem, a nie – grą, zatem: poznawaniem, a nie – udawaniem¹¹⁶⁰. Juliusz Tyszka improwizacje poprzedzające spektakl *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi?* Teatru Ósmego Dnia nazywał „autoeksperymentem”, w trakcie którego aktorzy i aktorki „badali na sobie samych psychiczne konsekwencje, jakie niesie ze sobą wewnętrzna zgoda na czynienie krzywdy w imię szlachetnych ideałów oraz podporządkowanie się autorytarnemu przywódcy”; bez tego bolesnego doświadczenia przedstawienie nie byłoby w przeświadczeniu zespołu wiarygodne¹¹⁶¹.

Trzecim potencjalnym źródłem twórczych koncepcji i nastawień Totartu była radykalna neowanagarda lat siedemdziesiątych, w szczególności duet KwieKulik, Emil i Elżbieta Cieślarowie (wraz z całym środowiskiem galerii Repassage), Akademia Ruchu i Jan Stanisław Wojciechowski. W tym nurcie dokonał się w sztukach wizualnych zwrot od obrony autonomii dzieła sztuki przed społecznymi, kulturowymi i politycznymi wpływami i naleciałościami oraz poszukiwania i zgłębiania istoty tego dzieła – krótko mówiąc, od esencjonalizmu i hieratyczności ku myśleniu o sztuce jako przestrzeni dialogu i antagonizmu, niekończącej się praktyce komunikacji i partycypacji zależnej od zmiennych kontekstów społecznych i egzystencjalnych. Teoretyczne umocowanie tego zwrotu przyniosła koncepcja sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego, którą Łukasz Ronduda charakteryzował w słowach: „teoria dzieła sztuki jako znaku pustego, wypełnianego każdorazowo w zależności od kontekstu i konkretnych środowiskowych negocjacji”¹¹⁶². Konsekwencją takiego podejścia musiał być postulat demokratyzacji świata sztuki „jako miejsca oddolnej samoorganizacji, otwartej komunikacji niezależnej od autorytarnych instytucji”¹¹⁶³. Działalność Totartu wyostrzyła te tendencje (czy totartowcy w ogóle o nich wiedzieli, to inna sprawa). Członkowie grupy zarówno w działaniach praktycznych, jak i w wypowiedziach teoretycznych wykazywali znaczną świadomość zależności między mediami kulturowymi i ich społecznymi implikacji, a swoje przypuszczenia weryfikowali w konkretnych czynnościach, których zróżnicowanie było imponujące.

1159Ewa Wójciak, Marcin Kęszycki, dz. cyt., s. 179.

1160Bodaj jeszcze bardziej otwarcie polityczny był w latach siedemdziesiątych łódzki Teatr 77.

1161Juliusz Tyszka, dz. cyt., s. 115.

1162Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, s. 14.

1163Tamże, s. 14.

Intermedialność w sztuce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

Totart nie był pierwszą grupą, która zaczęła systematycznie posługiwać się tekstem pisanym i plastyką w praktykach teatralnych lub szerzej – performatywnych. Historię tego rodzaju twórczych synkretyzmów można by zacząć od przedwojennego teatru eksperymentalnego Cricot Józefa Jaremy i jego powojennej kontynuacji, jaką był Cricot 2 Tadeusza Kantora i Marii Jaremy – w obu przypadkach, mimo wszelkich rozbieżności, głównymi twórcami byli malarze, a elementy wizualne, takie jak rekwizyty, kostiumy, oświetlenie, dekoracje, pełniły ważną funkcję w konstrukcji przedstawienia. Ale wystarczy sięgnąć ku znacznie bliższym Totartowi kontekstom, by zauważyć, jak rozpowszechnione i istotne było łączenie różnych kanałów komunikacyjnych. W latach siedemdziesiątych lubelski młody teatr Scena Plastyczna KUL za pomocą gry światłem, barwą, dźwiękiem, ruchem kształtował nastrój, który miał oddziaływać na wyobraźnię publiczności. „Ludzie, rzeczy i czynności należą do tego samego porządku znaków; na przykład rola aktorów ogranicza się do animacji przedmiotów i światła (w niektórych, zwłaszcza późniejszych spektaklach wręcz są fizycznie nieobecni)” – pisał o specyfice grupy Leszka Mądzika Tadeusz Nyczek¹¹⁶⁴. Podobna koncentracja na ruchu, obrazie, rytmie w mechanicznych i zgeometryzowanych formach była widoczna w twórczości Akademii Ruchu; jednak mimo operowania abstrakcyjnymi formami obie grupy nie stroniły od tematów społeczno-politycznych. Intermedialność umieścił w centrum swoich zainteresowań Krzysztof Zarębski. W jego „strefach kontaktu” dochodziło do połączenia w trakcie jednego performansu przekazów oddziałujących na różne zmysły odbiorców – rozmaitych przedmiotów, materiałów, barw, dźwięków – by osiągnąć efekt komunikacji bardziej intuicyjnej i emocjonalnej niż przy dominacji słowa i wzroku. Zarębski celowo posługiwał się nośnikami w błędny sposób, na przykład pokazywał taśmę magnetofonową, zamiast umieścić ją w odtwarzaczu, ponieważ oczekiwał, że odbiorcy w takiej sytuacji wyobrażą sobie nagrane dźwięki. Oprócz tego chętnie wchodził we współpracę z reżyserami teatralnymi, poetami i performerami¹¹⁶⁵.

W improwizowanych koncertach Grupy w Składzie muzykę intuicyjną, tworzoną przez Milo Kurtisa, Jacka Malickiego i Andrzeja Kasprzyka, a także innych, regularnie lub nieregularnie występujących z nimi twórców¹¹⁶⁶, uzupełniali działaniami performatywnymi zaprzyjaźnieni artyści. W akcjach uczestniczył performer Andrzej Zuzak, założyciel Teatru Esperantu (od nazwy warszawskiej ulicy, przy której mieszkał), Teatru Nieruchomego i zespołu muzycznego Złoty

1164Tadeusz Nyczek, dz. cyt., s. 80.

1165Tamże, s. 62.

1166Znaleźli się wśród nich Andrzej Turczynowicz, Witold Popiel, Andrzej Biezan, Helmud Nadolski, Zbigniew Seifert, Andrzej Przybielski i Zdzisław Piernik.

Cielec; natomiast koncert w Galerii El w Elblągu, na V Biennale Form Przestrzennych w 1973 roku, został wzbogacony występem poetyckim Piotra Bernackiego. Współpraca przebiegała też w drugą stronę: Grupa w Składzie uczestniczyła w performansach i innych wydarzeniach artystycznych odbywających się w warszawskich galeriach Sigma, „Galeria” i Repassage, między innymi w *Czyszczeniu sztuki* 5-6 maja 1972 roku w „Galerii”, imprezie, w której artyści neoawangardy symbolicznie oczyszczali sztukę z zewnętrznych uwarunkowań, a także we *Współdziałaniach intuicyjnych* zorganizowanych przez Zarębskiego i KwieKulik 19 września 1972 roku w Sigmie. Intuicjonizm Grupy w Składzie wiązał się z przekonaniem, że w muzyce, tak jak w każdej innej twórczości, ważne są nie wyuczone schematy formalne albo doskonale wykonane partytury, lecz – żywa komunikacja między samymi twórcami oraz między twórcami a publicznością. Dlatego muzykom łatwo przychodziło współdziałanie z posługującymi się innymi mediami, ale podobnie myślącymi poetami, performerami czy fotografikami.

Jerzy Słomiński, blisko związany z galerią Repassage i innymi kręgami warszawskich młodych artystów i muzyków, mówił mi o akcjach niezbyt dziś pamiętanego Teatru Paranoicznego imienia Eugeniusza Bodo, które łączyły użycie dźwięku, światła i obiektów przestrzennych oraz w twórczym współdziałaniu zносиły granicę między wykonawcami a publicznością:

To było inicjowane przez Michała i Teresę Tarkowskich. Michał Olszański i Nicole, sam Michał Tarkowski, Teresa... No, kupa ludzi wchodziła w jakąś przestrzeń – czy to były kuluary Jazz Jamboree, czy jakieś domy kultury – i równolegle każde z nich robiło swoje. Ktoś wyświetlał slajdy, ktoś robił wielkiego tarota na podłodze, ja wtedy budowałem takie przestrzenie wielkości jednej czwartej tego pomieszczenia, z patyczków i ze szmatek, na które były rzucane slajdy, a w środku graliśmy muzykę. Budowałem mówiące rzeźby. Ktoś mógł obok tego przejść i zobaczyć, że jest taka niezbyt ładna forma, z której wydobywają się dźwięki. Ale wystarczyło pójść od tyłu i zajrzeć: tam siedzą ludzie i grają. Można było wejść do środka i zagrać z nimi. Uczestniczyłem w czymś takim, będąc współtwórcą tego, ponieważ to było na tyle otwarte, że każdy mógł wnieść coś swojego. Teresa i Michał pokazywali swoje – nie wiem, jak to powiedzieć – filmy będące slajdami, takie *slide show*. Pamiętam, że jedno z takich wydarzeń było w Rivierze. Oczywiście w ich trakcie było śpiewanie piosenek. Jacek Kleyff i różni ludzie... To już były wydarzenia poważno-rozrywkowe. Z jednej strony miały aspekt pewnej dziwaczności, alternatywy, a z drugiej strony były stosunkowo radosne i zachęcały do zabawy¹¹⁶⁷.

W podobnym stylu różne media łączyła w swojej działalności warszawska Praffdata. W wywiadzie opublikowanym w „Higienie”, jednorazowej gazecie wydanej przez Totart w 1988 roku¹¹⁶⁸, Jarosław Guła mówił o początkach Praffdata: inspiracjach muzyką punk i warszawskim koncertem słoweńskiego zespołu Laibach, oprócz warstwy muzycznej wykorzystującego również stroje, ruch sceniczny i wyświetlane w tle filmy. Praffdata zaczynała jako grupa muzyczna, ale

1167Jerzy „Słoma” Słomiński, rozmowa własna, dz. cyt.

1168Jarosław Guła, dz. cyt.

obszarem jej twórczych eksploracji był wymiar widowiskowy muzyki: koncerty przypominały happeningi, a punkowo-kakofonicznych kolaży dźwiękowych nie sposób było abstrahować od działań na scenie¹¹⁶⁹. Aspekt pozamuzyczny został jeszcze wzmocniony, gdy do zespołu dołączyli Maciej Wilski i Faustyn Chełmecki – dwaj młodzi ekspresjonistyczni malarze, którzy zaproponowali, by w jednym widowisku połączyć eksperymenty muzyczne i grupowe malowanie wielkoformatowych (długości i szerokości kilkuset centymetrów) obrazów; pierwszy wspólny happening odbył się 28 stycznia 1986 roku w Galerii Stodoła w Warszawie. Malarstwo Wileckiego i Chełmeckiego było nie tylko „spontaniczne”, lecz także ulotne z powodu rozmiarów i nietrwałości materiału – kartonów bristolu – i niskiej jakości farb – polskich plakatówek i temper. Były to barwne obrazy, niemalże naszpikowane (budząc skojarzenie ze zjawiskiem *horror vacui*) fantazyjnymi stworami, florystycznymi motywami, znakami i symbolami zaczerpniętymi z różnych kultur i religii. Łączenie muzyki i twórczości plastycznej stało się odtąd znakiem rozpoznawczym Praffdaty. Na przykład na wernisażu wystawy *Zgoda* w Stodole w marcu 1987 zamalowane kartony były na wszystkich ścianach, na środku stał, również kolorowo pomalowany, wykonany z tektury w skali 1 : 1 transporter opancerzony, a wszystko uświetniały występy zaprzyjaźnionych muzyków. Trzy miesiące później, na wernisażu *Pierwszych witamin wiosny* w lubelskiej Galerii Białej Wilski i Chełmecki na oczach publiczności malowali olbrzymią raketę-zjeżdżalnię, z której wnętrza grali niewidoczni muzycy Praffdaty¹¹⁷⁰.

Wcześniej, 7 czerwca 1986 roku odbyło się pierwsze spotkanie Praffdaty z Totartem. Dzień po wernisażu wystawy *Ekspresja lat 80-tych*, w ramach której młody kurator Ryszard Ziarkiewicz w Biurze Wystaw Artystycznych w Sopocie zebrał prace artystów Galerii Wyspa, Luxusu, Neue Bieriemienność, Gruppy (bez Ryszarda Woźniaka), Krzysztofa Skarbka, Jacka Stanisławskiego, Pawła Susida, Piotra Kurki, Wojciecha Zamiary, Zbigniewa Macieja Dowgiałły, Wojciecha Tracewskiego i innych; koncerty zagrały zespoły Miki Mousoleum i Sternenhoch. Ekspozycja zajęła poza głównym pawilonem również klatkę schodową, korytarze, magazyny i dziedziniec,

1169Występ Praffdaty opisywał Stasiuk: „Albo taka Praffdata. Tylko Dudi potrafił grać, a orkiestra była całkiem przyzwoita. Prawdziwy horror na estradzie. Grochowska apokalipsa. Kto chciał, mógł wejść i zagrać. Byłe ponuro i chorobliwie. Taki lepszy Bauhaus. Dudi powtarzał w kółko «okulary i złote zęby nie będą wam potrzebne, prenko, prenko». I te jego bębny. Jakby coś się w nich popsło na dobre i koniec świata miał się zacząć od jutra właśnie przy Wiatracznej. Wszystko wymyślił Guła. Nie było lepszego w wymyślaniu” (Andrzej Stasiuk, dz. cyt., s. 75).

1170W jeszcze inny sposób ku intermedialności skłaniała się muzyczna grupa Radio Warszawa. Arkadiusz Pragłowski nie mógł się nadziwić, opisując w „Magazynie Muzycznym” w 1988 roku występy zespołu (pod nieco zmienioną nazwą – Familija Radio Varsawa): „To, co dzieje się na scenie podczas koncertów jest wręcz niemożliwe do opowiedzenia – to spektakl jedyny w swoim rodzaju. Wspaniała gra świateł, pomysłowa scenografia i niesamowite stroje muzyków znakomicie uzupełniają się z muzycznymi odjazdami Familijii, w których jest wszystko – bałkańska muzyka ludowa, elektroniczne eksperymenty i obłąkańcze sola na saksofonie. Na scenie stale się coś dzieje: zmieniają się światła i nastroje, muzyka nieustannie pulsuje, muzycy tańczą, odgrywają jakąś dziwną pantomimę, przedstawiając za pomocą ruchu i dźwięku wymaginowany, nieistniejący świat” (Arkadiusz Pragłowski, *Familija Radio Varsawa. Tajemnicza Familija Katastrofa?*, „Magazyn Muzyczny” 3 (349)/1988, s. 10).

a obrazy, rzeźby i instalacje piętrzyły się, zajmując każdy skrawek wolnej powierzchni. Anda Rottenberg i Adam Batel w recenzji wystawy pisali:

Nieregularnie rozbita przestrzeń ekspozycyjna przypominała labirynt najeżony przeszkodami i niespodziankami czyhającymi w mrocznych wnętrzach i zamykającymi fałszywe wyjścia: obrazami zawieszonymi nad głową w stanie chwiejnej równowagi, figurami i formami pochylającymi się niepokojąco nad widzem¹¹⁷¹.

Oprócz prezentowanych realizacji uwagę krytyków przykuwali widzowie *Ekspresji lat 80-tych*:

Publiczność wernisażową stanowił tłumek młodych artystów i towarzyszących im przyjaciół ubranych wedle kilku równolegle panujących w subkulturze wzorców: punk, rasta, *new wave*, czasem jakies przewrotne retro z czasów stalinowskich (retro nawiązujące raczej do stroju chłoporobotnika lub urzędasza niż prężnego zetempowca). Każdy z tych wzorców – a wydaje się, że wciąż wiemy o tym za mało – niesie własną ideologię określającą styl i sposób bycia, ale także styl myślenia, życia i tworzenia¹¹⁷².

Wystawa, zdaniem Rottenberg i Betela, miała rozgłos i „skandaliczny posmak”, a także charakter pokoleniowy i przeglądowy, choć zawężony do nurtu nowej ekspresji¹¹⁷³. Autorzy recenzji odnotowywali obecność dzieł Gruppy, Luxusu, Klamana, Dowgiałły, Tracewskiego Bałki, Filonika, Kurki, Zamiary i paru innych twórców, natomiast nie wspomnieli o performansie, w którym Chełmecki i Wilski z akompaniamentem muzyków Praffdaty i Bóm Wakacje w Rzymie malowali na tarasie budynku BWA *Obraz poświęcony morzu*. Tymczasem to ta akcja zaintrygowała Konnaka i Sajnogę, którzy przyłączyli się z własnymi instrumentami – trąbką i bębniem – a także zaczepnie obrzucili twórców „kępami trawy morskiej”¹¹⁷⁴. Performans po dwóch godzinach został przerwany przez milicję. Wydarzenie to, zapoczątkowujące współpracę Praffdaty z Totartem, było zarazem – jak i cała wystawa *Ekspresja lat 80-tych* – punktem zwrotnym w początkach istnienia „tranzitorium”, ponieważ grupa zauważyła, że jej wrażliwość i sposób działania nie są w Polsce odosobnione.

Włączanie do wernisaży wystaw plastycznych elementów happeningu i koncertu praktykowały grupy nowych dzikich, stanowiące kolejny punkt odniesienia dla Totartu. W *Artykule o niby neoekspresjonizmie* Sajnog dowodził oryginalnego, nie zaś naśladowczego charakteru polskiej nowej ekspresji. Mimo wspólnej nazwy i podobnej stylistyki, geneza zjawiska w Polsce i na Zachodzie była zupełnie inna: polscy nowi dzicy buntowali się przeciwko otaczającej ich brzydocie i brakom środków, a zachodnia transawangarda – przeciwko nadmiernej estetyzacji

1171Anda Rottenberg, Adam Batel, *Sztuka w czasach znudzenia awangardą*, „Szkice” 5/1987, podaję za: Anda Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, wybr. i oprac. Kasia Redzisz, Karol Sienkiewicz, Open Art Projects, Warszawa 2009, s. 220.

1172Tamże, s. 220.

1173Tamże, s. 221.

1174Paweł Konnak, *Tranzytoryjna Formacja Totart...*, s. 25.

i bogactwu środków¹¹⁷⁵. W stylu nowych dzikich tworzył, zdaniem Sajnóga, już w latach 1974-1974, a więc jeszcze przed powstaniem tego nurtu, Bogdan Kubat, jeden ze współpracowników „Mesjago”; na nieszczęście większość obrazów Kubata miała ulec zniszczeniu, a to właśnie ich neoekspresjonizm sprzed nowej ekspresji był dla autora *Artykułu...* świadectwem odrębnych, swoistych dróg twórczości w PRL i w państwach zachodnich.

Problemy z przechowywaniem i wystawianiem potężnych płócien, rzeźb i zwojów kartonu były jedną z przyczyn przekierowywania energii na działania zamiast na ich materialne efekty¹¹⁷⁶. Malowanie obrazów w nurcie nowej ekspresji samo w sobie miało, podobnie jak trzydzieści lat wcześniej w obrębie taszyzmu, silny rys wydarzeniowy, związany z przedstawianiem na wielkich płótnach lub kartonach wyrazistych emocji i nastrojów. Wprowadzanie działań w trakcie wernisaży było pod tym względem konsekwencją transawangardowej poetyki. Na przykład Gruppa na wystawie *Zapisy 2* w Biurze Wystaw Artystycznych w Lublinie w marcu 1989 roku wykonała akcję *Hipopotam z przyczepką*, podczas której artyści okrążali salę w następujący sposób: jeden z nich chodził na czworakach, drugi okraciem siedział na jego plecach, trzeci zaś, trzymając się nogi pierwszego, włókł się za nimi. W ramach tego samego wydarzenia Grzyb i Pawlak śpiewali i bili kijami o stół, przy którym siedzieli – był to koncert zespołu Lampa Alladyna. Wreszcie, Kowalewski wystąpił z odczytem *Odejsie od siebie samego zakamuflowane chichotem*, w trakcie którego siedział na rękach Grzyba i Pawlaka.

Odchodzenie od prezentacji trwałych artefaktów w stronę grupowego, krótkotrwałego działania stanowiło część znacznie szerszego prądu w sztuce. Zgodnie z tym prądem rezygnacja z produkcji przedmiotów przeznaczonych do kontemplacji była intencjonalną taktyką artystów, którzy woleli tworzyć wydarzenia i wciągać w nie publiczność, już nie jako odbiorców, lecz partnerów w akcie twórczym. Z połączenia „niematerialności i wydarzeniowości dzieła, aktywności twórczej odbiorców oraz kolektywizacji procesów wykonywania dzieła, uformował się p a r t y c y p a c y j n y n u r t s z t u k i d z i a ł a n i a”, jak pisał Kluszczyński¹¹⁷⁷. W Polsce, w dużej mierze z powodu realiów społeczno-politycznych, nurt ten najsilniej manifestował się od końca lat siedemdziesiątych do początku lat dziewięćdziesiątych.

1175Zbigniew Sajnóg, *Artykuł o niby neoekspresjonizmie*.

1176Dobrym przykładem może być performans wykonany przez Sławomira Kosmynkę w Teatrze Studyjnym w Łodzi w latach osiemdziesiątych. Kosmynka robił zdjęcia zgromadzonym ludziom, a następnie niszczył je; malował obraz, który później zamalowywał.

1177Ryszard W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 81, rozstrzelanie autora.

Happening, performans, akcja

W tym samym czasie co Totart, Gruppa, Praffdata i wielu innych twórców ku intermedialności zwrócił się we Wrocławiu Waldemar Fydrych – i między innymi dzięki temu Pomarańczowa Alternatywa stała się masowym ruchem. Ważnym doświadczeniem, dzięki któremu Fydrych dostrzegł potencjał jednoczesnego użycia różnych mediów celem stworzenia całościowej sytuacji komunikacyjnej, były wydarzenia strajku studenckiego jesienią 1981 roku. Ruch Nowej Kultury, którego Fydrych był jednym z założycieli, wydawał wówczas satyryczne, jednokartkowe czasopismo „Pomarańczowa Alternatywa” (ukazało się w sumie siedem numerów). Choć „Pomarańczowa Alternatywa” zdaniem „Majora” „była bardziej happeningiem literacko-wydawniczym, niż sensu stricto pismem”¹¹⁷⁸, jej publikacja stała się przyczyną konfliktu między RNK a Uczelnianym Komitetem Strajkowym, którego działaczom do tego stopnia nie podobało się żartowanie ze strajkujących i ich idei, że próbowali usunąć redaktorów pisma z okupowanego budynku; ostatecznie druk przeniesiono z Uniwersytetu Wrocławskiego do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, skąd przemycano „Pomarańczową Alternatywę” do okupowanego gmachu Instytutu Filozofii i innych budynków UWr.

Mimo nacisku UKS na „poważne” formy działalności w zajętych przez studentów i studentki Instytucie Filozofii regularnie odbywały się wystawy, koncerty, spektakle, pokazy filmowe i dyskusje. Na PWSSP posiedzenia studentów odbywały się w niezwyklej atmosferze – nocami na dachu budynku. Wydawano zbiory pieśni rewolucyjnych. „Anarchizm, jako pragmatyka społeczna, stał się czymś naturalnym”, jak pisał „Major” o sytuacji w szkole artystycznej¹¹⁷⁹. Na zachodzące zmiany przychylnym okiem patrzyli niektórzy pedagodzy. W atmosferze rozbudzonej, wspólnotowej kreatywności i dynamice ciągłych zmian uwydatnił się widowiskowy wymiar życia społecznego, a każde wyobrażenie, idea, przedmiot stanowiły potencjalny obiekt twórczego przetworzenia. Fydrych komentował to w swojej pracy:

Plakatowa działalność na PWSSP sama w sobie stanowiła happening. Stałym miejscem ekspozycji w szkole był korytarz. Stanowił dzięki swej przestrzenności i dostępności swoistą galerię. Dla dowcipu, jednego dnia zawieszano plakaty popierające Solidarność, innego zaś dnia tworzone ekspozycje o wymowie prorządowej i propartyjnej. Niekiedy też zdarzała się kombinacja, collage, który był tematycznym zestawieniem seksu, polityki i innych dziedzin życia¹¹⁸⁰.

Tradycyjne formy sztuki, takie jak plakaty, obrazy czy rzeźby, przestały zbuntowanym studentom i studentkom wystarczać. Poszukiwano nowych kodów i kanałów komunikacji, wykraczających poza ramy tego, co kulturowo określano jako sztukę, niezdeterminowanych

1178Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 25.

1179Tamże, s. 26.

1180Tamże, s. 26.

społecznymi wyobrażeniami. Efektem był zwrot ku formom przestrzennym, takim jak instalacje, *environment art* i graffiti. Wszystkie one były powiązane z konkretną lokalizacją, konkretnym otoczeniem materialnym – bodaj najbardziej sztuka *environment*, polegająca właśnie na ingerencji, przetworzeniu całego środowiska – i bezpośrednim, uczestniczącym doświadczaniem go przez odbiorców. Kolorowe hasła i rysunki pokryły ściany korytarza uczelni, rzędy ławek zostały podwieszone nad podłogą, deski kreślarskie posłużyły jako materiał do budowy ogromnego domku z kart, a z krzeseł skonstruowano sięgającą sufitu piramidę. W prace duży wkład wniósł Eugeniusz Minciel, jeden z szerzej rozpoznawanych malarzy tego pokolenia. W ten sposób wnętrze budynku szkoły plastycznej samo w sobie stało się medium komunikacji. Korytarz, traktowany dotychczas jako neutralne miejsce ekspozycji różnych obiektów, został sproblematyzowany jako przekaz, a nie tylko – przekaznik.

W okresie stanu wojennego Fydrych uprawiał „malarstwo taktyczne”, tworząc podobizny krasnoludków w miejscach białych plam powstałych na murach po usuwaniu antyrządowych napisów, których w tym czasie bardzo dużo się pojawiało¹¹⁸¹. Gdy z początkiem 1983 roku stan wojenny został zawieszony, alternatywni artyści skorzystali z lekkiej odwilży, sięgając po nowe sposoby wypowiedzi: widowiska łączące obraz, muzykę, performans, *environment art*. W wystawy angażowano publiczność, próbowano mimo skromnych możliwości technicznych tworzyć sztukę kinetyczną, czyli taką, w której – wedle słów Kluszczyńskiego – „dzieło-artefakt jest stopniowo zastępowane przez dzieło-wydarzenie. Przedmiot zostaje rozwinięty i wyposażony w wymiar procesualny, staje się przedmiotem, który ulega przeobrażeniom”¹¹⁸². Nie tylko obiekty artystyczne traciły status artefaktu i stawały się częścią wydarzenia; coraz częściej artyści sami jako performerzy włączali się bezpośrednio do akcji. Jedno z takich działań w wykonaniu braci Andrzeja i Jerzego Głuszków we wrocławskim klubie Index opisywał Fydrych:

W pierwszej części widowiska, na slajdach pojawiają się kolejno zdjęcia z demonstracji ulicznych: gdańskie krzyże, a następnie krasnoludek, który podpala ekran telewizyjny – pierwszy ze slajdów z podpalonym ekranem ma niewielki płomień, następny płomień jest większy, kolejne slajdy pokazują jak stopniowo ogień ogarnia cały telewizor. W międzyczasie muzyka staje się coraz głośniejsza, urozmaicona pod względem artystycznym, osiąga apogeum. W tym momencie, w prawym rogu autorzy podpalają od zapalniczki ekran na którym wyświetlany jest slajd ze stojącym w płomieniach telewizorem. Rzeczywiste płomienie mieszają się w sposób niewidoczny z płomieniem slajdu telewizora. W momencie, kiedy część ekranu zaczęła płonąć, powstała atmosfera zaskoczenia i paniki. W dusznej i groźnej aurze dymu i ognia, administracja tworzy dodatkowe działania wizualne. Pojawiają się szybko ludzie z gaśnicami. Do opustoszałego miejsca przy mikrofonie zbliżają się widzowie i dają upust swoim poglądom politycznym. Do tych wizualnych pokazów dobrano audycje satyryczno-propagandowe stanowiące osobliwy collage

1181Tamże, s. 31.

1182Ryszard W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 66.

dźwiękowy, „Belkot z trójki”, przeplatany jest skeczami o nowych związkach zawodowych. W kulminacyjnym momencie, kiedy pomieszczenie ogarnia gęsty dym, część widowni została przypadkowo zlaną wodą. Włączyły się syreny przeciwpożarowe, a przez megafon popłynęły okrzyki „Reagan kowboy”¹¹⁸³.

Widzowie zostali skonfrontowani z kontrastowo zestawionymi słowami, obrazami i działaniami. Techniki artystyczne posłużyły w opisywanym przez Fydrycha wydarzeniu do wykreowania atmosfery zagrożenia i paniki, która zmuszała widzów do czynnej ingerencji w przebieg zdarzenia. Akcji Głuszków pikanterii dodawał fakt, że odbyła się ona podczas oficjalnej imprezy: festiwalu New Jazz. Na udział w nim artyści się zgodzili, zapewnieni przez organizatorów, że nie dojdzie do jakiegokolwiek cenzury – postanowili zatem sprawdzić, jak daleko sięgają granice ich wolności artystycznej.

Po katastrofie elektrowni w Czarnobylu „Major” z Piotrem Gustą z grupy Luxus tworzyli plakaty o ironicznych sloganach autorstwa Fydrycha: „Czerwonogwardyjscy kawalerowie jądrowi przełamują front pod Mikołajkami”, „Rewolucja naukowo-techniczna ogarnia Europę”, którym towarzyszyły rysunki kozaków lecących na wielkich bombach¹¹⁸⁴. W 1986 roku Fydrych zaczął organizować na ulicach Wrocławia pierwsze happeningi, które choć nienastawione na gromadzenie licznej publiczności, przyciągały gapiów. Gdy „Major” to zauważył, postanowił nadać dalszym akcjom masowy charakter, wykorzystując swoje doświadczenia teatralne i wiedzę z zakresu historii sztuki do kreowania ulicznych „karnawałów”, których był prowodyrem i wodzirejem.

Grupowe happeningi tworzone przez Fydrycha od roku 1987 łączyły w sobie słowo, obraz i działanie. Każdy happening był poprzedzony rozdawaniem ulotek i rozklejaniem plakatów (drukowanych w setkach, a nawet tysiącach egzemplarzy przez tajne, solidarnościowe drukarnie), będących zwykle kolażem rysunków, szablonów, fotografii, sloganów, parodii patetycznych deklaracji i wojskowych odezw. Uczestnicy wydarzeń malowali na murach krasnoludki i absurdalne hasła, często wykorzystując technikę szablonu. Pismo było używane podczas happeningów w formie transparentów, sloganów i liter na koszulkach, a coraz liczniejsze akcje stwarzały okazje do rozdawania ulotek i malowania szablonów w biały dzień. Słowo mówione i śpiewane było niezwykle ważnym elementem pochodów, w których treści polityczne przeplatano z odniesieniami do bajek o sierotce Marysi, śpiącej królewnie, kreskówek o smurfach i Gargamelu. Istotną rolę odgrywały też stroje (czapki krasnoludków, kostiumy Świętego Mikołaja, niedźwiedzia, anioła, Czerwonego Kapturka, samuraja), instrumenty muzyczne (gitary, trąbki, gwizdki, bębny) oraz rekwizyty takie jak tekturowe modele czołgów, pancernika Potiomkin czy krążownika Aurora, kwiaty i cukierki, którymi obdarowywano przechodniów i milicjantów.

1183Waldemar Fydrych, *Przełamywanie struktur...*, s. 33.

1184 Tegoż, *Żywoty...*, s. 137.

Grzegorz Dziamski zauważał w artykule *Artystyczna tradycja Pomarańczowej Alternatywy*, że istniały dwa przeciwstawne podejścia wobec sztuk performatywnych. Pierwsze z nich, reprezentowane przez Michaela Frieda, wywodziło się z pozycji modernistycznych i „teatralizację” sztuki traktowało jako zagrożenie wobec autonomii poszczególnych sztuk, granice między którymi synkretyczne, intermedialne, widowiskowe formy zamazywały. Wprowadzenie elementów teatralnych uzależniało sztukę od publiczności – jakość dzieła sztuki tracić miała w ten sposób swoją samoistność, wywalczoną przez modernizm. Przeciwnicy modernistycznego odcięcia sztuki od wszelkich zewnętrznych realiów konstituowali drugie podejście, które poprzez intermedialne działania miało na nowo zintegrować sztukę z życiem. Ich reprezentantem był Allan Kaprow, autor pierwszej koncepcji happeningu, odkrywający, podobnie jak twórcy Fluxusu, że źródłem sztuki równie dobrze co muzealne kolekcje i teoretyczne wywody mogą być życie codzienne, ruch uliczny, potoczna komunikacja międzyludzka czy przypadkowe miejsca lub przedmioty. Skoro obiekt umieszczony w galerii zyskiwał status dzieła sztuki, nic nie stało na przeszkodzie, by wyjść z galerii i całą dostępną rzeczywistość objąć działaniami artystycznymi. „Niedościgłym przykładem takiego działania” był dla Dziamskiego nie spektakl czy performans artystów zachodnich, lecz „Happsoe (*Happening socjologiczny*, 1965) Stana Filki i Alexa Mlynarcika, zamieniający na siedem dni, od 2 do 8 maja stolicę Słowacji Bratysławę w wielki konceptualny happening miejski”¹¹⁸⁵.

W wydarzeniu tym brali udział:

wszyscy mieszkańcy (267 tysięcy), wszystkie znajdujące się w mieście psy, koty i inne zwierzęta domowe, wszystkie domy, balkony, ulice, parki, place, lampy uliczne, cmentarze, samochody, tramwaje, autobusy, łódki, pralki, piecyki elektryczne, maszyny do pisania, tulipany, bratysławski zamek, rzeka Dunaj, a także dziewięć bratysławskich teatrów, włączając w to teatry amatorskie. Początek i koniec tego anonimowego happeningu miejskiego wyznaczyły dwa uroczyska obchodzone w ówczesnej Słowacji dni – Święto Pracy i Dzień Zwycięstwa¹¹⁸⁶.

Wśród metod i technik artystycznych happeningiem często określa się te same wydarzenia, które kiedy indziej występują jako performanse, sztuka akcji czy sztuka ciała; typologie pod tym względem są wyjątkowo niekonsekwentne. Wyróżnikiem happeningu jest zwykle narracyjny (fabularny) charakter, często ludyczny i zbiorowy, rzadziej – w odróżnieniu od performansu i *body art* – indywidualny i intymny, albo – inaczej niż w akcjonizmie – nienastawiony na odnawianie form rytualnych. Cechy te nie stanowią sztywnych reguł klasyfikacyjnych, jednak ułatwiają dostrzeżenie istotnej różnicy między eksplorującymi etyczne i cielesne wymiary egzystencji performansami Cieślaków a skarnawalizowanymi, zbiorowymi happeningami Pomarańczowej Alternatywy. Kluszczyński definiował happening w ślad za Alem Hansenem jako kolaż „sytuacji

¹¹⁸⁵Grzegorz Dziamski, *Artystyczna tradycja Pomarańczowej Alternatywy*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 135.

¹¹⁸⁶Tamże, s. 135.

i wydarzeń zachodzących w określonym czasie i przestrzeni”¹¹⁸⁷. Kolażowa struktura happeningu miała otwierać go na elementy nieplanowane, a nawet nieprzewidywane przez artystów, zarówno w formie ich własnej improwizacji, jak i swobodnego, czynnego udziału publiczności. Innymi słowy, happening jako kolaż w maksymalny sposób redukował granicę między wykonawcami a odbiorcami, angażując tych drugich mimo ryzyka, że efekt wydarzenia okaże się zgoła inny niż zakładany. Natomiast struktura performansu zakładała dominującą pozycję artysty, który wyznaczał widzom role, ograniczając ich potencjalną inwencję. Jako przykłady tego rodzaju performansów Kluszczyński podawał *Cut Piece* Yoko Ono z 1964 roku, *Rhythm* Mariny Abramović z 1974 roku, trzy lata późniejsze *Imponderabilia* Abramović i Ulaya, *Jestem elektryczny* Józefa Robakowskiego z 1992 roku, *TAPP- und TASTKINO* Valie Export z 1968 roku, czy Vita Acconciego *Following Piece* z 1969 roku i wykonany w następnym roku *Proximity Piece*. We wszystkich tych działaniach uczestnikom zaproponowano wykonanie pewnych czynności, których zakres i repertuar został z góry określony. Nie mogło dojść tu do wymiany ról, zrównania statusów ani naruszenia zaplanowanej koherencji performansu¹¹⁸⁸.

Na tym tle działania Totartu sytuowałyby się gdzieś między happeningiem a performansem, z elementami instalacji, sztuki dźwięku, kabaretu, w zależności od konkretnej realizacji; być może najbliższej byłoby im do akcjonizmu. Skojarzenie z praktykami wiedeńskich akcjonistów uważam za uzasadnione. Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler i Günter Brus podobnie jak totartowcy łączyli różne rodzaje działań: od ekspresjonistycznego malarstwa, poprzez akty samookaleczenia i wydalania, aż po orgiastyczne misteria krwi i strachu organizowane przez Nitscha od 1962 roku. Podczas akcji *Sztuka i rewolucja*, wykonanej w 1968 roku na Uniwersytecie Wiedeńskim (artyści zostali zaproszeni przez studentów na debatę o funkcjach sztuki w kapitalistycznym społeczeństwie), Brus zrzucił ubranie, stanął na krześle, górując nad całą salą, i ponacinał swoje ciało nożem. Następnie oddał mocz do szklanki i go wypił, potem defekował i rozprowadził po sobie kał. Na koniec, leżąc na podłodze, masturbował się, śpiewając hymn Austrii. Akcjonisci celowo posługiwali się tym, co nieczyste, perwersyjne i obsceniczne w celu desymbolizacji, odrzucenia wysublimowanego modelu sztuki, przekroczenia norm społecznych. W ten sposób artyści chcieli stworzyć grunt dla komunikacji pozajęzykowej, somatycznej, w której ciało mogłoby uobecnić się w swoich najbardziej materialnych, fizjologicznych wymiarach. Dlatego nawet malowanie obrazów stawało się przede wszystkim działaniem, którego efekt był mniej istotny, stanowił zaledwie ślad pozostawiony na płótnie przez ręce umoczone w farbie. W akcie cierpienia, fizycznego bólu i psychicznego dyskomfortu akcjonisci próbowali

1187Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, Something Else Press, New York 1965, s. 24. Podaję za: Ryszard W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 88.

1188Ryszard W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 88-91.

przepracować traumę wojennej przemocy w postfaszystowskiej Austrii. Totartowcy nigdy nie naruszali somatycznej integralności, nie wykorzystywali krwi ani korpusów zwierząt, niemniej ich sposoby posługiwania się ciałem, dążenia do transgresji i rytualnego oczyszczenia, podejrzliwość wobec racjonalizmu, autoterapeutyczny charakter działań – były analogiczne.

Poezja Uliczna

Od sierpnia 1986 roku autonomiczną częścią Totartu była grupa Jo Als Jetzt, czyli Joanna Kabala, Maciej Ruciński i Andrzej Awsiej – poszczególne członki nazwy były po prostu pseudonimami artystycznymi. Kabala i Awsiej studiowali w Państwowej Wyższej Szkole Plastycznej w Gdańsku; Ruciński był prawnikiem, a jednocześnie mistycyzującym artystą. Razem tworzyli oni tak zwaną Poezję Uliczną, którą określali jako „słowno-plastyczne działanie bez celu na rzecz społeczeństwa otwartego” oraz „mail art bez użycia poczty”¹¹⁸⁹ – w przypadku pierwszego sformułowania dobór technik powiązany z kontekstem społecznym, drugie wyrażenie zasugerowało próbę przeniesienia specyfiki gatunku mail artu w nowe środowisko komunikacyjne. Poezja Uliczna polegała na odbijaniu w różnych miejscach krótkich haseł i tekstów – najbardziej „sztandarowe” z nich brzmiało „Życzymy wam orgazmu permanentnego” – za pomocą szablonów o ekspresjonistycznej typografii.

W wymiarze ekonomiczno-materialnym wybór takich środków i kanałów przekazu był podyktowany brakiem własnych pracowni czy profesjonalnych narzędzi, takich jak maszyny kserograficzne i drukarskie. Tak wyjaśniał mi, zapytany o Poezję Uliczną, „Końjo”:

Stąd brał się rozwój nurtu naszej twórczości szablonowej; szablon to było coś, na czym komuna jeszcze nie trzymała ręki. Szablon mogłeś wyciąć sobie w domu, a ksera w domu nie miałeś. Jakieś błotniste farby można było kupić czy gwizdnąć i mogłeś tę swoją potrzebę kreacji gdzieś wylać¹¹⁹⁰.

Jednakże sprowadzanie aktywności Yo Als Jetzt do pokonywania problemów lokalowych i sprzętowych byłoby redukcjonistyczne. Jak pisali sami twórcy, ich założeniem było przekonanie o braku związku sztuki wystawianej w galeriach z realnym życiem, a intencją – nawiązanie „kontaktu autentycznego poprzez wyeliminowanie przymusu choćby tylko obyczajowego”¹¹⁹¹. Techniki, za pomocą których cyrkulowała Poezja Uliczna, obejmowały „wręczanie, podrzucenie, rozlepienie, rozrzucenie, wysłanie”, nie sprowadzały się więc tylko do nanoszenia szablonów na trwałe płaszczyzny¹¹⁹². Dzięki temu Kabala, Ruciński i Awsiej liczyli na dotarcie do wielu różnych,

1189Yo Als Jetzt [Joanna Kabala, Maciej Ruciński, Andrzej Awsiej], *Poezja uliczna*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”.

1190Paweł Konnak, rozmowa własna, dz. cyt.

1191Yo Als Jetzt, dz. cyt.

1192Tamże.

niekiedy nieznanych i przypadkowych odbiorców, uniknięcie formalizacji sposobu komunikacji, a wreszcie umożliwienie dalszego, niezdeterminowanego nawarstwiania się komunikatów jako swego rodzaju zabawy między nieznającymi się nadawcami.

Technika szablonu rozpowszechniła się w Polsce dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Wcześniej ze względu na niewielką dostępność i bardzo niską jakość farb w sprayu odbijanie szablonów było zadaniem trudnym i czasochłonnym, dlatego osoby, które chciały umieszczać rysunki i napisy na ścianach i murach, korzystały na ogół z prostszych technik: malowały na powierzchni pędzlem lub przyklejały drukowane ulotki i plakaty. Maciej Frankiewicz, urodzony w 1958 roku działacz NZS w Poznaniu w czasie jesiennych strajków studenckich w 1981 roku współtworzył przy „Solidarności” grupę malującą hasła na murach. Jak wspominał, akcje często kończyły się aresztowaniami, ale po interwencji zarządu Regionu NSZZ „Solidarność” milicja zwalniała zatrzymanych; większy kłopot niż pobyt w areszcie stanowiło rekwirowanie farb i pędzli, które były drogie i trudne do zdobycia. Jedynie komisariat na Wildzie nie zgadzał się na szybkie zwolnienia aresztantów, postanowiono zatem na przekór funkcjonariuszom namalować na murze naprzeciwko ich siedziby napis „MO – bijące serce partii”:

Grupę, która miała go wykonać, podzieliłem na siedem albo osiem dwuosobowych zespołów. Dwie osoby wychodziły z puszczką, w której była niewielka ilość farby. Miały za zadanie namalować dwie, góra trzy litery, bo więcej nie zdążą. Okazało się, że to zadziałało kapitalnie: dwójka wychodziła, dochodziła do muru, zaczynała pisać, z budynku wylatywali milicjanci, ale zanim dobiegli, dwie litery zostały napisane. Ja byłem w ostatniej dwójce. Pamiętam, że wykonałem dwie litery, które mi przypadły. I już całkowicie ponadplanowo zdążyłem jeszcze na końcu zrobić duży wykrzyknik. I w tym momencie zostałem zatrzymany i wciągnięty do budynku¹¹⁹³.

Taktyka oparta na sekwencji działań kolejnych par się sprawdziła. Frankiewicz opowiadał, że ich plan został zrealizowany co do minuty. Wcześniej przekazał Regionowi „Solidarności” listę uczestników akcji z informacją, w jakiej kolejności będą malować i kiedy prawdopodobnie zostaną zatrzymane poszczególne osoby. Wprowadzany do komisariatu działacz usłyszał dźwięk telefonu – dzwonił właśnie Julian Zydorek z Regionu z żądaniem wypuszczenia Frankiewicza.

Napis „Bądź piękny” wykonany na początku lat osiemdziesiątych przez Andrzeja Rogowskiego na ścianie na placu Grunwaldzkim we Wrocławiu został wkrótce rozwinięty w hasło czasopisma „Pomarańczowa Alternatywa”: „Proletariusze wszystkich krajów bądźcie piękni”. Pierwsze krasnoludki, które stały się znakiem rozpoznawczym Pomarańczowej Alternatywy, malowano również przy użyciu pędzla. Wiesław Cupała, który tworzył je z Fydrychem – na samym początku w ukryciu nocy, później już za dnia – wspominał akcję w Krakowie, podczas której od

1193 Maciej Frankiewicz, *Byliśmy ogromnie zaangażowani i mieliśmy wiele nadziei, że będziemy zmieniać rzeczywistość*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 267.

godziny 6 do 16 pięcioosobowa grupa wykonała około dwustu malunków przy użyciu farb olejnych:

Nie to, że spray, tylko mieliśmy farby olejne, pędzelki, malowaliśmy na każdej płamie. O 16 byliśmy na Grodzkiej, zmęczeni, bo nieprzespana noc w pociągu, 10 godzin łożenia i malowania tych krasnoludków, paliliśmy też wtedy dużo marihuany. Mieliśmy jakieś krasnoludzkie czapeczki, a zima była. Na tej Grodzkiej takiego dużego, półtorametrowego krasnoludka namalowaliśmy, bo tam była duża plama. Godzina 16, centrum Krakowa, a ja nagle słyszę, że jest zupełnie cicho. Patrząc: ludzie stoją dwadzieścia metrów, dziesięć metrów od nas i wszyscy się gapią na tego krasnoludka. Jest taka pusta przestrzeń dookoła nas. Mówię: „Waldek, spierdalamy!”, a Waldek przez zęby: „Jeszcze tylko kwiatuszek” – i z takim wysiłkiem tego kwiatuszka domalował. Ci ludzie zostali, patrząc się na tego krasnoludka, a za rogiem była następna plama, to my następnego¹¹⁹⁴.

Dzięki posłużeniu się farbami olejnymi powstały misterne, fantazyjne wizerunki. Wobec niedostępności sprayów farbę olejną wykorzystywali również prowadzący w Łodzi galerię Chaos Faza 3 młodzi artyści Ewa Bloom Kwiatkowska i Sławomir Kosmynka, działający pod pseudonimem „Cadio”. Ich uliczne szablony były poważniejsze – poruszały kwestie wojny i Zagłady – oraz artystycznie bardzo dopracowane. Bloom Kwiatkowska opowiadała mi o trudnych warunkach tej formy twórczości: „Musiałam stać gdzieś na rogu, uważać, żeby nikt nie nadchodził. Sławek musiał przyłożyć ten szablon do muru i stamtąd się zwijać za chwilę”¹¹⁹⁵. Kosmynka wraz z poznańskim twórcą Wojciechem Olejniczakiem w 1987 roku zainicjował malowanie szablonów i murali w Międzyrzeckim Rejonie Umocnień. Częścią państwowych planów budowy elektrowni atomowej był pomysł składowania w tym miejscu odpadów atomowych. Środowiska ekologiczne zwracały uwagę na żyjącą w MRU ogromną i wyjątkową populację nietoperzy, anarchiści blokowali drogi, urządzali pikety i demonstracje. Artyści postanowili zwrócić uwagę na tę sprawę, wykorzystując język sztuki – zorganizowali ogólnopolską akcję (oprócz środowisk łódzkich i poznańskich brali w niej udział ludzie z Warszawy, Gdańska, Zielonej Góry i Wrocławia) malowania murali wewnątrz bunkrów, około 40 metrów pod ziemią. Kosmynka wspominał, że w każdym z kilku wyjazdów do MRU brało udział około 20-30 osób, które w piątek wieczorem zjeżdżały się do Poznania, następnego dnia o 5 rano wyruszały pociągiem do Międzyrzecza, a stamtąd docierały do obiektów podstawionym w tym celu autokarem. Twórczość w bunkrach mój rozmówca dzielił na dwa nurty: polichromie malowane na ścianach i „sztukę ołtarzy”:

Sztuka ołtarzy, tak ja ją nazwałem, która polegała na tym, że ludzie tworzyli spontanicznie formy, które można porównać z chustami odchodzących do rezerwy. Zaczęło się od tego, że spadła dziewczyna, która spontanicznie poszła zrobić siku nocą. Ktoś jej poradził, że najlepiej się załatwić na klatce od bunkra. Ta osoba nie wiedziała, że na tej klatce są urwane schody, no i ona spadła tam 20 metrów. Powstał pierwszy, takie zdjęcie przyklejone, coś. Następne powstawały ku czci Wałęsy, ku czci „Solidarności”, Matki

1194 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

1195 Ewa Bloom Kwiatkowska, rozmowa własna, dz. cyt.

Boskiej, ludzie, którzy przyjeżdżali, zostawiali takie ślady po sobie. Miało to formę ołtarzy, ponieważ to tak się wypiętrzało¹¹⁹⁶.

Prace nie były podpisywane – stanowiły anonimową manifestację wolności w pozostałych po wojnie podziemiach. Zdobiając wojenne bunkry sztukę prezentował w 1990 roku magazyn „Exit”; po tej publikacji reportaż o działaniach w MRU zrealizowała niemiecka telewizja RTL.

Okolo 1986-1987 roku zaczęto powszechnie wykorzystywać spraye, wcześniej mało dostępne, zacinające się i wymagające głośnego potrząsania. Był to okres grupowych happeningów Pomarańczowej Alternatywy, na które zapraszały plakaty, ulotki i graffiti na ulicach. Animator Pomarańczowej Alternatywy w Łodzi Krzysztof Skiba malował już sprayem:

Wyspecjalizowałem się w malowaniu generała Jaruzelskiego. Na przykład malowałem czarne okulary i napis „czarno widzę”. Albo mój ulubiony napis: „sex – tak, socjalizm – nie”. „General Motors” – to bardzo często malowałem ja, oprócz mnie też Krzysiu Raczyński. Dość szybko malowałem telewizory, to było drugie moje ulubione graffiti: z telewizora wystawał wielki kutas, chuj. Bez napisu. Jakby chuj wylewał się z telewizji. To było symbolem, że chuje występują w telewizji, albo że jest chujowa telewizja, albo że chujowe wiadomości tam podają¹¹⁹⁷.

Łódzka Diecezja Pomarańczowej Alternatywy używała również szablonów, które można było odbijać zarówno przy użyciu sprayu, jak i pędzli lub wałków. Zdaniem Skiby pierwsze szablony na łódzkich murach tworzyli uczestnicy ruchu, między innymi: Paweł Palester, Krzysztof Raczyński, Sławomir Macias, Michał Gralak i Andrzej Miastkowski, czyli „Egon Fietke”. Alternatywni aktywiści trawestowali slogany polityczne, na przykład hasło „Uwięzić politycznych” było parodią popularnego „Uwolnić politycznych”¹¹⁹⁸. Popularność szablonu już w 1989 roku zaowocowała wystawą *Sztuka szablonowa*, prezentowaną w lipcu we Wrocławiu, a miesiąc później w Szczecinie – pokazywano tam między innymi szablony członków Luxusu.

Kilka przykładów, które wymienilem, pokazuje różnorodność technik, taktyk, komunikatów, nośników i kontekstów sytuacyjnych, składających się na specyfikę pisma eksponowanego w kulturze alternatywnej. Kategorię pisma eksponowanego rozumiem w ślad za jej autorem Armandem Petruccim jako:

każdy rodzaj pisma przewidziany do użycia w otwartej przestrzeni, a także w przestrzeni zamkniętej, umożliwiający lekturę mnogą (grupową, masową) w pewnym oddaleniu od tekstu napisanego na eksponowanej powierzchni; sposób korzystania z tej formy wymaga, aby pismo eksponowane było wystarczająco duże i prezentowało w sposób wyraźny i jasny komunikat (werbalny i/lub wizualny), którego jest nośnikiem¹¹⁹⁹.

1196Sławomir Kosmynka, rozmowa własna, dz. cyt.

1197Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1198Tamże.

1199Armando Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. Anna Osmólska-Mętrak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 11.

Szablony odbijane na murach, prezentowane w formie scenografii występów scenicznych, wręczone lub wysyłane pocztą; slogany i obrazy malowane pędzlem, wałkiem, sprayem, w pojedynkę lub zespołowo; napisy na transparentach, flagach, kurtkach i koszulkach, wystawiane na widok przy okazji szczególnych wydarzeń lub w czasie zwyczajnego spaceru; plakaty i ulotki rozdawane na festiwalach muzycznych, sprzedawane na giełdach czadowych, rozrzucone w kościołach, rozlepiane na ścianach – najróżniejsze praktyki, których skatalogowanie przekraczałoby możliwości mojej pracy, łączyła dążność do wyeksponowania swojego komunikatu, niezależnie od tego, czy były to rozklejane na ulicach przez Wolność i Pokój ulotki wzywające władze do wypuszczenia Macieja Maleńczuka z więzienia („Uwolnić Maleńczuka! Czy Chrystus przyjąłby kartę powołania do wojska?”), czy też graffiti Galerii Działań Maniakalnych, którego obsceniczna absurdalność podważała całą sferę polityczną („Szczaj kolorowo”).

Rozmach wykorzystania pisma eksponowanego w kulturze alternatywnej był zapewne odpowiedzią na propagandowe i reklamowe napisy, którymi państwowe instytucje dekorowały miasta w PRL, a w dużej mierze – także na antyrządowe hasła „Solidarności” i ugrupowań opozycyjnych, czy wreszcie, w latach dziewięćdziesiątych – bezprecedensową ekspansję legalnych i nielegalnych form reklamy zewnętrznej. Chcę zwrócić uwagę na pewien szczególny aspekt pisma eksponowanego jako przemocy politycznej, aktu agresji wymierzonego w panujący porządek, o czym pisał Philippe Artières. „Zarówno bomba, jak i graffiti mają podobny cel – pokazać, że to my mamy kontrolę nad przestrzenią publiczną, to my stanowimy tu prawo i z tego tytułu dysponujemy władzą pisma i destrukcji” – pisał badacz, odnosząc te słowa do aktów terrorystycznych w Europie lat siedemdziesiątych, którym towarzyszyły zwykle akty graficzne na ulicach¹²⁰⁰. Artières zauważał, że „zamach pismem” to walka tyleż polityczna, ile lingwistyczna – odnosi się to zwłaszcza do terytoriów okupowanych przez inną grupę językową, ale w przypadku kultury alternatywnej przeciw zbuntowanej młodzieży wobec klisz językowych i patetycznych stylów starszego pokolenia przybierała postać właśnie walki lingwistycznej na ulicach miast. Nie mniej pouczający jest przykład listów z pogrózkami rozsyłanych przez anonimowe osoby w Paryżu końca XIX wieku. Był to czas ataków bombowych ze strony anarchistów – zawarte w listach groźby kolejnych wybuchów potęgowały poczucie zagrożenia. W przypadku kultury alternatywnej w Polsce przez analogię można mówić o „zamachu mową”, kiedy zagrzewające do walki okrzyki na manifestacjach lub słowa punkowych piosenek wzmagaly chaos wywołany zamieszkami, strajkami i bijatykami¹²⁰¹.

1200Philippe Artières, *Akt graficzny i przemoc polityczna. Przyczynek do pojęcia „zamachu pismem”,* [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, Philippe Artières, Paweł Rodak (red.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 90.

1201Por. film dokumentalny *Nie wierzę politykom* Marii Zmarz-Koczanowicz z 1990 roku, w którym uchwycono demonstrację anarchistyczną zatrzymującą ruch uliczny w centrum Warszawy, by następnie z okrzykami „Precz

Przymus pisania

Poezja Uliczna stanowiła wykorzystanie nowej, dopiero popularyzującej się techniki szablonu w nieszablonowych kanałach komunikacyjnych, ponieważ słowa i obrazy odbijano nie tylko na obiektach trwałych, lecz także na plakatach, flagach używanych w trakcie akcji, w broszurach i czasopismach. „Higiena” jest tego świetnym przykładem, w całości opracowana właśnie przez Yo Als Yetzt. Szablonowe odbitki stanowią tutaj zwykle tło pisanych na maszynie tekstów, niekiedy uzupełnianych fotografiami i rysunkami. Inne rodzaje tła to między innymi serie logotypów (na przykład Pewexu), grafiki albo obrócony poprzecznie tekst drukowany, na który nałożono właściwy zapis artykułu. Teksty publicystyczne są raz w pozycji pionowej, a raz – w poziomej, niekiedy zaś i tak, i tak na stronie formatu A4, a także, w sposób charakterystyczny dla zinów, znajdują się na nich naniesione chirograficznie uzupełnienia i poprawki. Chirograficzny lub szablonowy charakter ma też większość tytułów. W przypadku kilku dłuższych artykułów kilkakrotnie zastosowano podział na dwie kolumny. Przeciwnieństwem tego porządku są wiersze, których tekst pocięto albo na poszczególne wersy, albo na kilkuwersowe fragmenty, rozrzucone na powierzchni strony, niektóre tylko lekko odchylone względem pionu strony, inne ułożone pod kątem prostym lub do góry nogami. Efektem swobodnego układu może być dezorientacja czytelnika, któremu nie przedstawiono wyraźnych przedziałów między poszczególnymi utworami. Natomiast prace autorstwa Galerii Pojęcie Galeria Jest Nieodpowiednie, wypełniające w całości cztery strony, łączyły w kolażowej formie nieskoordynowane elementy: słowa, litery, cyfry, linie, abstrakcyjne kształty graficzne, co przywoływało „słowa na wolności” Marinettiego oraz późniejsze dzieła poezji wizualnej.

„Higiena”, w warstwie tekstowej opracowana przez Sekcję Publicystyczno-Reklamową Koncernu Metafizyczno-Rozrywkowego „Pigułka Progresji”, czyli Sajnoğa i Konnaka, dzięki poezjom „Zlali mi się do środka”, a przede wszystkim grafikom, kolażom tekstowo-wizualnym i kompozycji całego układu tej publikacji, autorstwa Kabali, Rucińskiego i Awsieja, stawiała się nie tylko prezentacją dzieł różnych grup i osób, lecz także osobnym artefaktem słowno-obrazowym. Podobnie można scharakteryzować większość publikacji z kręgu Totartu, których strona wizualna rzadko kiedy ograniczała się jedynie do ilustracyjności, dekoracyjności jako funkcji podrzędnej względem słowa pisanego. Wiersze z tego almanachu, choć w wielu przypadkach przedrukowywane z wcześniej wydanych tomików, nabierają dodatkowych znaczeń, rozbite

z burzujami!” wdrzeć się do restauracji hotelu Victoria i poczęstować się winem i potrawami ze stołów gości (Maria Zmarz-Koczanowicz, *Nie wierzę politykom*, Studio Filmowe Dom, Polska 1990).

wizualnie na rozmieszczone pod różnym kątem i w różnych miejscach strony wersy i większe fragmenty, opracowane graficznie, wzbogacone o rysunki i odbite szablony, a wreszcie zawarte wśród innych zebranych w „przewodniku” wypowiedzi członków grupy.

Nim wyszła „Higiena”, jeszcze w 1986 roku ukazały się pierwsze numery magazynu „Futurfoto”, opracowane przez „Końja”, a złożone z kolaży typograficzno-fotograficznych oraz tekstów grupy. Technikę kolażu Konnak stosował już w swoim pierwszym piśmie – punkowej „Gangrenie”; kolaż był w fanzinach najczęstszą metodą łączenia heterogenicznych części i rozbijania stereotypowych lub propagandowych całości. Oprócz periodyków i druków ulotnych Totart wytwarzał też nagrania – kasety magnetofonowe z zapisami występów grupy i zaprzyjaźnionych inicjatyw wydawała założona przez Konnaka w 1987 roku wytwórnia Fonografia Zlew Polski – siostrzana wobec wydawnictwa Księgozbiór Zlew Polski, również prowadzonego przez wykonawcę „antystriptizu”.

Wydawane w niewielkich nakładach – od kilku do kilkudziesięciu egzemplarzy – tomiki, traktaty, powieści, komiksy i almanachy nie wyczerpywały twórczości piśmienniczej Totartu. Uczestnicy grupy zapisywali mnóstwo utworów w notesach, zeszytach i na luźnych kartkach, tworząc bezmiar pisemnych wypowiedzi, które nie doczekały się nigdy publikacji. Najpełniejszy znany mi spis tytułów tych prac (a także filmów, płyt i wszelkich działań) znajduje się w broszurze *Totart. 25 lat metafizyki społecznej* wydanej z okazji dwudziestopięciolecia Totartu¹²⁰². Choć poszczególne prace miały przypisanych autorów, wykonywanie ich przebiegało grupowo, o czym opowiadał mi Konnak:

Wiele tych rzeczy powstawało kolektywnie, na przykład ja pisałem artykuły ze Zbyszkim Sajnógiem na cztery ręce, Tymon napisał z nim na cztery ręce *Chłopów*. Grupę Yo Als Yetz stanowiły trzy osoby, które malowały razem obrazy, razem robiły szablony, Poezję Uliczną, pisały wiersze. Byliśmy jedną wielką załogą, wymienialiśmy się energią. Jak Ozi robił koncert, to czasem występowaliśmy jako grupa wspierająca, a czasem on grał u nas, z Totart DDA. Wszystko się wymieniało, cudownie płynęła energia. Byliśmy naprawdę szanującą się komuną metafizyków społecznych. Naprawdę czuliśmy się jedną wielką rodziną, totalnie ześwirowaną. I naprawdę była ta wymiana, mimo że czasem jak napisałeś wiersz, to nie było jak go powielić, bo nie było kserografu, a jak ktoś namalował obraz, to musiałeś pójść do pracowni albo na wernisaż, żeby go obejrzeć, bo nie było możliwości wydawania własnych albumów. Wszystko wymagało bezpośredniego uczestnictwa¹²⁰³.

Wspólnotowość twórczych działań wzmacniała chęć dalszej aktywności, a pomoc wzajemna niosła przekonanie, że przynajmniej wewnątrz małej, twórczej społeczności zajęcia te mają sens. O potrzebie dzielenia się swoją twórczością w Totarcie pisał w 1988 roku lider grupy, w znamienny sposób porównywał zapał pisarski do nałogu, odczuwanego w grupie przymusu pisania, który

1202Brak autora, *Totart. 25 lat metafizyki społecznej*, brak daty i miejsca wydania.

1203Paweł Konnak, rozmowa własna, dz. cyt.

dreńczy prawie wszystkich pośród nas. Chyba już się nie uda przed grobem rzucić pęt tego nałogu. Biblioteka tranzytorium liczy wiele setek stron poezyj, teorii, esejów, artykułów i powieści nawet. Ale niestety dotkliwa niemożność publikowania wyrwa żywe rany, bo często nawet najbliżsi sobie autorzy nie mogą się nawzajem obczytać w swoich istotnościach, wiele rzeczy ginie itd.¹²⁰⁴.

Pałaca potrzeba pisania dotknęła nie tylko środowisko Totartu. Na początku lat siedemdziesiątych *Pierwsze zeznania*, debiutancki tomik poetycki Lecha Dymarskiego, wydała Witryna Poetycka „Od Nowa”, związana z Kołem Młodych Związku Literatów Polskich. Książka (wydrukowana na powielaczu) wyszła oficjalnie, lecz poza kontrolą, dzięki przepisom zezwalającym na publikację nakładu do stu sztuk bez cenzury, za to z adnotacją „Tylko do użytku wewnątrzorganizacyjnego”; podobny fortel wykorzystywano później często do legalnego, a więc bezpiecznego druku tekstów niesprawdzonych przez cenzorów. Dymarski wspominał, że poczucie weny poetyckiej nie było w jego latach studenckich niczym wyjątkowym:

Pisanie takich wypowiedzi było dość normalne. Strasznie było dużo wtedy poetów. Na studiach polonistycznych chłopcy stanowili mniejszość i w większości pisali wiersze. Dziewczęta też, ale były skromniejsze i tak bardzo się z tym nie obnosiły. W tamtym czasie był zwyczaj wieczorów poetyckich. Wydawało się, że jak się te wiersze przeczyta, a jeszcze będzie to poparte jakimś wydrukiem lichym, to wkracza się do areopagu poetów¹²⁰⁵.

Ironiczny wydzźwięk ostatnich słów tego cytatu staje się jasny w kontekście długotrwałej, formalnej procedury, której przejście w Polsce Ludowej prowadziło do prawnego uznania danej osoby za literata, na przykład w postaci odpowiedniego wpisu w rubryce „zawód” w dowodzie osobistym. Potrzebne do tego było członkostwo w ZLP, które z kolei można było uzyskać dopiero po publikacji co najmniej dwóch książek, na co – wedle Dymarskiego – „czekało się latami”¹²⁰⁶. On sam jeszcze przed ukończeniem studiów dowiedział się od kolegi z redakcji polonistycznego biuletynu – takie informacje oficjalnie nie docierały do najbardziej zainteresowanych – o objęciu go „zapisem”, czyli wciągnięciu jego nazwiska na listę ludzi, których twórczości nie należy publikować. Paradoksalnie, zakaz druku wkrótce stał się dla Dymarskiego powodem nobilitacji:

Ale nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło, bo pojawił się drugi obieg. Najpierw „Zapis” na maszynie przepisywany, potem drukowany, a potem w Łodzi koledzy zrobili „Puls”. W „Zapisie” na okładce alfabetycznie były nazwiska autorów, dużą czcionką. Proszę sobie wyobrazić, jaki to był dla mnie splendor, że zaczynało się na przykład tak: Jerzy Andrzejewski, Jacek Bocheński, a potem ja, trzeci na przykład. Konwicky zawsze był za mną, Zagajewski na końcu. Potem szło to do Londynu, „Zapis” był tam elegancko przedrukowywany i wydawany. Skutkiem tego czytano moje wiersze w Wolnej Europie, co było awansem niesamowitym¹²⁰⁷.

1204 Zbigniew Sajnog, *Przed drzwiami trawierni...*

1205 Lech Dymarski, *Ponieważ to był socjalizm, to konstruowanie swojej przyszłości nie było w modzie*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 112.

1206 Tamże, s. 112.

1207 Tamże, s. 113.

Wreszcie w drugim obiegu ukazał się kolejny tom Dymarskiego o przekornym tytule *Za zgodą autora*, wydany najpierw w 1979 roku przez Witrynkę Literatów i Krytyków, a rok później – przez oficynę NOWa. Narastające utrudnienia i zawężanie możliwości literackiej ekspresji przyniosło zatem odwrotny skutek: w oczach wielu młodych ludzi twórczość stała się nieodzownym aktem społecznego oporu, a powstające „niezależne” wydawnictwa, czasopisma i sposoby cyrkulacji pozwalały nie tylko na szybszą, lecz także bardziej prestiżową publikację początkującemu poecie. Doświadczenia Sajnóga, któremu druku odmawiały jeszcze w latach siedemdziesiątych periodyki drugiego obiegu, pokazują, jak szybko te czasopisma zamknęły się przed nowymi, a zwłaszcza eksperymentującymi z formą autorami. Jednak odczuwana przez młodych ludzi potrzeba pisania się wzmacniała i szukała coraz to nowych dróg realizacji.

W latach osiemdziesiątych twórczość artystyczna i literacka zaczęła funkcjonować w formie zinów, czyli wydawanych metodą „zrób to sam”, nieobecnych w oficjalnej cyrkulacji czasopism. Jednym z pierwszych takich czasopism był „Luxus”, wokół którego powstała we Wrocławiu grupa o tej samej nazwie, utworzona przez malarzy, grafików, fotografików i muzyków. Pierwszy numer magazynu wyszedł w czerwcu 1982 roku (do 1986 roku ukazało się sześć numerów). Czasopismo „Luxus” było wydawane w zaledwie kilku egzemplarzach, wykonywanych częściowo ręcznie, i stanowiło specyficzny rodzaj dzieła sztuki, formę pośrednią między mail artem a artzinem: nieregularny periodyk przygotowywany przez przyjaciół i cyrkulujący między nimi. Poza redagowaniem „Luxusu” członkowie grupy tworzyli też obrazy, rysunki, fotografie, kolaże, happeningi i instalacje.

Niecały rok po pojawieniu się „Luxusu”, w marcu 1983 roku, środowisko Kultury Zrzuty, skupione wokół Strychu w Łodzi (lokalu, który jego właściciel Włodzimierz Adamiak udostępnił artystom Łodzi Kaliskiej i łódzkiej neoawangardy), wydało pierwszy numer pisma „Tango”, na którego okładce znalazła się ikona Matki Boskiej Częstochowskiej z wąsami domalowanymi przez Adama Rzepeckiego (wcześniej, w latach 1980-1982, ukazywały się magazyny „Łódź Kaliska” i „Kroniki Strychu”). Wewnątrz numeru podano adresy współpracowników magazynu na wzór praktyki stosowanej w czasopismach KOR i „Solidarności” przed stanem wojennym. „Tango” wychodziło do 1986 roku (pojawiało się sześć numerów), niekiedy z parodystycznym mottem „Arystokraci wszystkich krajów, łączcie się!” na okładce. Jerzy Truszkowski pisał, że „Tango” „składało się z odręcznie wykonywanych stron formatu A4, kolaży fotografii i tekstów, tekstów kopiowanych na ksero lub najczęściej na prostym powielaczu”; nakłady wynosiły około dwustu egzemplarzy¹²⁰⁸. W Kulturze Zrzuty krążyło również kilka innych publikacji utrzymanych w podobnej poetyce. Jej uczestnik Jacek Kryszkowski w latach 1985-1986 publikował własny

1208Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni*, s. 118.

magazyn, początkowo pod tytułem „Halo Haloo”, następnie „Hola Hoop”, a na końcu „Hali Gali”¹²⁰⁹. Charakterystyczną cechą magazynów Kryszkowskiego „były strony przedstawiające postacie i budynki wycinane w papierze tak, że po otwarciu pisma powstawał trójwymiarowy obiekt”, wszystkie one były wykonywane ręcznie przez autora¹²¹⁰.

Z kolei w Warszawie wiosną 1984 roku ukazał się pierwszy numer magazynu Gruppy pod tytułem „Oj Dobrze Już” (do wiosny 1988 roku wyszło w sumie siedem numerów, następne dwa towarzyszyły późnym wystawom Gruppy w 1993 i 2002 roku). Te i inne magazyny artystyczne zaprezentowano na wystawie *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919-1992*, zorganizowanej przez warszawskie Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 1992 roku. Choć tego typu periodyki były charakterystyczne dla lat osiemdziesiątych, to powstawały także wcześniej – funkcjonująca w Katowicach artystyczna grupa Oneiron już w początkach lat siedemdziesiątych wydawała „Nowe Bezpretensjonalne Pismo Święte w Obrazkach”. Nie było to typowe czasopismo: ukazywało się zaledwie w dwóch egzemplarzach, które miały postać teczek wypełnianych artykułami – autorstwa twórców Oneironu lub innych osób – rysunkami i innymi materiałami. Teczki krążyły między znajomymi, którzy po przeczytaniu przekazywali je osobiście lub wysyłali do kolejnych czytelników.

Bogatą działalność wydawniczą Totartu poprzedzały nie tylko artystyczne magazyny i literatura drugiego obiegu; nie mniej ważne były gazety, ulotki i inne publikacje Ruchu Nowej Kultury, Pomarańczowej Alternatywy oraz ich pochodnych, fanziny muzyczne, przede wszystkim punkowe – jednymi z pierwszych były „Papiery Białych Wulkanów”, „Szmata”, „Zjadacz Radia”, „Pasażer”, „Trawa”, związane w większości z konkretnymi zespołami – i magazyny anarchistyczne, tworzone przez krąg, z którego wyewoluował Ruch Społeczeństwa Alternatywnego: „Nietoperz” przekształcony w „Nierząd”, „Memento Mori” anarchizujących uczniów szkoły księgarskiej w Sopocie, a zwłaszcza „Homek”¹²¹¹. O ile „Nietoperz” i „Nierząd” były pismami osobistymi Janusza Waluszki, wydawanymi w kilku lub kilkunastu egzemplarzach i rozprowadzanymi wśród znajomych, o tyle „Homek” miał szerszy zasięg jako czasopismo sygnowane przez RSA,

1209Do okładki „Hola Hoop” z 1985 roku dołączono foliowy woreczek, który zawierać miał zmieloną kość wykopaną z grobu Witkacego (pismo wyszło w nakładzie stu egzemplarzy). Miał to być rezultat akcji *Wyprowadź Witkacego do Rosji*, w ramach której Kryszkowski, zapisawszy się do Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, wyjechał na ryby w pobliże wsi Jeziory na Białorusi, gdzie został pochowany Witkiewicz. Twórca „Hola Hoop” ponoć zakradł się w nocy na cmentarz, podkopał pod grób Witkacego i wyciągnął z mogiły jedną kość, którą po zmieleniu w maszynce do mięsa przewiózł do Polski.

1210Jerzy Truszkowski, *Artyści radykalni*, s. 118.

1211RSA nie było grupą anarchistyczną w wąskim rozumieniu: do zainteresowań członków Ruchu należały kultura, historia, filozofia, co odbijało się w etycznym, a nie tylko politycznym przesłaniu grupy. Waluszko pisał, że „prawdziwa zmiana jest niemożliwa bez przemiany w ludziach: jeśli tylko zastąpimy komunę Kościołem po to by mieć tyle szmalu co na Zachodzie, a sami pozostaniemy tacy sami – to nic się nie zmieni” (Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 38). Etyczno-estetyczne, a nie tylko społeczno-polityczne ukierunkowanie RSA zbliżało go do Totartu.

wychodzące w nakładach do trzech tysięcy egzemplarzy (zwykle około tysiąca)¹²¹². Krzysztof Skiba, działacz Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego i ruchu Wolność i Pokój, wydawca „Przebiegięcia Pały” i frontman punkowego Big Cyca, stwierdzał jasno: „Sposobem na wyrażanie własnej wolności było zakładanie pism”¹²¹³. Nie inaczej oceniał sprawy Waluszko: „jesteśmy maniakami pisma i stanowiło ono od początku jedną z głównych form naszej aktywności”¹²¹⁴. Zgodnie z wynikami badań Fatygi słowa te można rozciągnąć na całą kulturę alternatywną, także w latach dziewięćdziesiątych; antropolożka pisała:

Wszyscy doceniają znaczenie słowa drukowanego i mają doświadczenia w działalności informacyjnej. Dla większości wydawanie własnej gazetki lub zina stanowiło i stanowi nadal prawdziwą obsesję. Obecnie „walka piórem” staje się jeszcze ważniejsza niż dawniej, bo w chaosie informacyjnym coraz trudniej jest być usłyszonym i zidentyfikowanym¹²¹⁵.

„Formacja tranzytoryjna” jako grupa twórcza

We wstępie pracy magisterskiej pod tytułem *Miejsce „Totartu” na mapie kultury alternatywnej Polski lat 80. i 90.* Paweł Gawlik zastanawiał się, „co powoduje, że dorobek artystyczny grupy jest dziś tak niejednoznacznie oceniany, a dokonania «Totartu» często są pomijane w pracach krytycznych o literaturze bądź sztuce współczesnej w Polsce”¹²¹⁶. Pytanie to stanowiło jeden z dwóch głównych problemów badawczych napisanej w 2011 roku pracy. Od tego czasu sytuacja nieco się zmieniła; na fali zainteresowania kulturą lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w tym różnymi alternatywnymi i marginalnymi działaniami artystycznymi, a także za sprawą kolejnych książek i wystąpień „Końja”, Totart zaistniał w rezerwarze pamięci kulturowej. Z perspektywy 2014 roku należałoby raczej zapytać, czemu stało się to tak późno, choćby w porównaniu z Grupą Łodzią Kaliską, Pomarańczową Alternatywą czy Akademią Ruchu – innymi, niszowymi, lecz znacznie lepiej pamiętanymi artystycznymi wspólnotami lat osiemdziesiątych. Zniszczenie, intencjonalne lub przypadkowe, mnóstwa dzieł i dokumentacji działań Totartu, jak również zła sława kolektywu z pewnością nie przysłużyły się budowaniu

1212W latach dziewięćdziesiątych trójmiejskie RSA wspólnie z grupą „Czarny Alians” redagowało pisma „Ulica” (nakład miał dochodzić do dziesięciu tysięcy egzemplarzy) i „Mać Pariadka”. Założony przez jednego z „prowadzących” RSA Zbigniewa Stybla Zawodowy Związek Zawodowy „Wolność” (zrzeszający tak zwanych „obdźektorów”, czyli osoby odpracowujące służbę zastępczą) wydawał z kolei czasopismo „Spartakus”. Ruch publikował też broszury autorstwa własnych członków i autorów, których darzył poważaniem, czego przykładem były *Liczą się tylko masy* Leszka Nowaka i *Powtórka z historii najnowszej* Sławomira Mroźka.

1213Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1214Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 31.

1215Barbara Fatyga, dz. cyt., s. 199.

1216Paweł Gawlik, *Miejsce „Totartu” na mapie kultury alternatywnej Polski lat 80. i 90.*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Fatygi, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2011, s. 6.

późniejszej pozycji grupy w polskiej kulturze, lecz może stanowić jedynie częściową odpowiedź na zadane przez Gawlika pytanie.

Za jedną z prawdopodobnych przyczyn pomijania i zapomnienia dorobku Totartu uważam osobliwość i osobność „formacji tranzytoryjnej”, jak totartowcy lubili się określać. Osobność Totartu polegała na jego marginalnej pozycji nie tylko w świecie sztuki lat osiemdziesiątych, lecz nawet w środowiskach alternatywnych, w których performanse i niejednoznaczna poezja grupy spotykały się z niechęcią punkowej publiczności – i to mimo faktu, że punk był bardzo ważnym punktem odniesienia dla większości członków grupy jeszcze przed jej powstaniem¹²¹⁷. Osobliwość Totartu jest wskazana już w samym pojęciu „formacji tranzytoryjnej”, czyli po pierwsze, czegoś znacznie szerszego niż kilkusobowe kolektywy, po drugie, czegoś płynnego, mobilnego i nieustrukturyzowanego. Jako „formacja” Totart był szeroki i otwarty, wolny od zdefiniowanych granic; jako „tranzytorium” był ruchomą platformą przepływów energii, pomysłów, działań i osób. Płynność składu osobowego grupy była niebagatelna, ale w perspektywie komunikacyjnej szczególną uwagę należy zwrócić na „tranzytoryjność” jako zmienność i otwartość koncepcji teoretycznych oraz opartych na nich działań. Sajnóg pisał o tym w cytowanym już artykule:

Dokonywaliśmy w tym przedziale najróżniejszych kombinacji, starając się możliwie w pełni wykorzystać dostępne człowiekowi zmysły i wymiary, łącząc owe dokonania w coś ogólnie określanego mianem akcji. Na przykład mając płaszczyznę możemy ją ukrywać, eksponować w bezruchu, dynamizować nie ruszając z miejsca (światło, kolor, dźwięk, ruch wokół, action painting plus gama kombinacji wielu elementów), dynamizować przez ruch, zmianę kształtu, dodanie, ujęcie, destrukcję, użycie jako elementu konstrukcyjnego itp. Stosując podobny klucz używaliśmy sobie na różnych formach kanonicznych od festiwalu przez widowisko teatralne, teatrzyk lalkowy, koncert rockowy, wieczór poezji, kabaret, recital, wystawę, prelekcję, pomoc chorym i staruszkom, dokarmianie zwierząt, demonstrację, manifestację, dyskusję, procesję, muzeum, bojówkę, seans filmowy, pokaz filmowy, pokaz diaporam, publiczne praktyki koprofagiczne, striking, pisanie wierszy, opowieści, publicystyki, traktatów teoretycznych, performance aż po rzucanie ulotek, kolportaż wydawnictw, druk szablonowy, symultan i profuzję, a wszystko to w pełnej skali od intymnej kameralności, i nudy, po odczytywanie wierszy wobec sześćtysięcznej publiczności rockowego festiwalu, od szczegółowo, koncepcyjnie przygotowanych i dramaturgicznie opracowanych akcji, aż po ad hoc imprototy (improtot – totalna improwizacja)¹²¹⁸.

Imponujące wyliczenie metod, środków i gatunków – w dodatku częściowo własnej inwencji – nie tylko świadczy o rozmachu zainteresowań i aktywności grupy, lecz także ma podstawę w refleksji teoretycznej, która rozwijała się dynamicznie, pozostała jednak konsekwentna w swoich dążeniach. Wszystkie wymienione dokonania były rodzajem akcji, wydarzenia, dziania się

1217Zwłaszcza dla „Końja”, który organizował punkowe koncerty, wydawał własnego fanzina i korespondował z zespołami spoza Trójmiasta. Ale zjawiska punku i nowej fali wywarły wpływ także na Zbigniewa Sajnóga, Ryszarda Tymańskiego i Artura Kozdrowskiego.

1218Zbigniew Sajnóg, *Przed drzwiami trawierni...*

w czasowej, osobowej i formalnej tranzytoryjności. Nastawienie na tranzytoryjność rozumianą jako procesualność, brak domknięcia danego etapu czy zwieńczenia dzieła oraz unikanie powtórzeń miały służyć wykluczeniu mechanizmu nazwanego przez „Mesjago” „psychologią przeboju”, a polegającego na świadomym bądź nieświadomym powielaniu schematu dzieła lub aktu, które odniosły sukces. Jedynym właściwie odstępstwem od tej reguły było wspomniane Muzeum Objazdowe Totartu, którego pierwszą realizacją była pięciogodzinna dyskusja po akcji w Rzeszowie w grudniu 1986 roku. Funkcjonowanie Muzeum miało trzy, najczęściej uzupełniające się formy: narrację, ekspozycję i ekspozycję dynamiczną. Za najlepszą realizację pierwszej z nich Sajnog uważał żywą dyskusję kilku osób wzbogaconą o prezentację materiałów audialnych, wizualnych, tekstowych i audiowizualnych, czyli wszystko to, co składało się na formę drugą – ekspozycję. Z kolei ekspozycja dynamiczna polegała na rekonstrukcji wykonywanych improwizacji, „co, przyznajemy, nie dość, że jest prowokacyjną bzdurą to na dodatek, rzadko kiedy się udaje”¹²¹⁹. Sajnog zaznaczał zresztą, że wartość intelektualna rekonstrukcji i prezentacji odbytych działań oraz dyskusji na ich temat była niewielka. Niechęć do utrwalania dokumentacji i prezentowania działań z przeszłości nie była cechą wyłącznie Totartu – w latach siedemdziesiątych Paweł Freisler zdecydowanie wybierał tworzenie (niejednokrotnie zmyślonych) opowieści o swoich pracach niż dokumentowanie ich i wystawianie w galeriach.

Gawlik w cytowanej pracy magisterskiej, uwzględniając niechęć totartowców wobec kategorii sztuki i ich faktyczne przeprowadzanie akcji według klucza autoterapeutycznego i komunikacyjnego, a nie – estetycznego, rezygnował z określania Totartu grupą artystyczną, wybierając pojęcie „grupa twórcza”¹²²⁰, użyte wcześniej w odniesieniu do Totartu przez Beate Hoffmann w rozprawie *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*¹²²¹. Różnica między przymiotnikami „twórcza” i „artystyczna” może wydać się niewielka, jednak ich konotacje wiodą w inne sfery znaczeń. „Twórczość” jest cechą gatunków wypowiedzi, niezależnie od poziomu ich „artystyczności” i niezależnie od intencji wypowiadających. W tym sensie „twórczość” jest kategorią o wiele pojemniejszą od „sztuki”, związaną z antropologicznym, nie zaś – artystycznym pojmowaniem kultury, a zastosowanie jej jest alternatywą wobec nobilitacji, degradacji i przewartościowań tego, co „artystyczne”, „literackie” czy ogólnie „wysokie”. Agnieszka Karpowicz pisała, że kategoria „twórczości” pozwala

wykazać relatywizm kulturowy tego, co uznawane za artystyczne, i przyjąć perspektywę antropologiczną w opisie różnych form twórczości słownej w zróżnicowanych środowiskach medialnych, odmiennych od tego, w którym wzorcem artystyczności staje się literatura piękna rozumiana jako jeden z modeli sztuki

¹²¹⁹Tamże.

¹²²⁰Paweł Gawlik, dz. cyt., s. 7.

¹²²¹Beata Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2001, s. 36.

słowa. Pojęcie to stanowi po prostu alternatywę dla zobiektywizowanego i zuniwersalizowanego dziś pojęcia „sztuki”. Nie wszystko, co jest twórczością słowną, zyskuje w danej kulturze ten status, lecz nie zmienia to faktu, że pozostaje pełnoprawną twórczością¹²²².

Stwierdzenie Karpowicz dotyczy medium słowa, ale podobnie rzecz się ma w przypadku innych mediów, jak obraz i widowisko – także w przypadkach działań o charakterze wizualnym czy performatywnym pojęcie twórczości umożliwia uniknięcie dokonywania przyporządkowań według obowiązujących w danym społeczeństwie wzorców artystyczności. To uczestnicy kultury, a w szczególności wyspecjalizowani badacze i krytycy hierarchizują gatunki i praktyki komunikacyjne, które same różnicują się jedynie pod względem sfer, w których występują, i funkcji, które spełniają. Za pomocą pojęcia twórczości można więc ująć te gatunki i praktyki w ich swoistych kontekstach, unikając prób włączania w zakres „wysokiej” sztuki „niskich” gatunków czy wprowadzania do muzeów i galerii sztuki obiektów wcześniej pozostających poza obszarem zainteresowania tego rodzaju instytucji. Próby takie oznaczały na ogół zakamuflowane, choćby w dobrej wierze, praktyki apriopriacji i kolonizacji elementów kultur mniejszościowych, ponieważ zmiana kontekstu była zwykle równoznaczna z utratą tego, co stanowiło o kulturowej specyfice i istotności.

Zamiast symbolicznie podnosić status narracji mniejszościowych, można uznać ich własną, autonomiczną wartość, dla której hegemoniczne klasyfikacje nie muszą stanowić decydującego punktu odniesienia. Podstawy takiego niedegradującego ujęcia oddolnych, nieprofesjonalnych aktywności twórczych Karpowicz widziała przede wszystkim w koncepcji logosfery Michaiła Bachtina, a w szczególności w zaproponowanym przezeń podziale na prymarne i wtórne gatunki mowy. Gatunki mowy, wedle Bachtina, to „względnie trwałe typy” wypowiedzi, których specyfika jest wyznaczana z jednej strony przez „sfery działalności”, w których funkcjonują, a z drugiej – przez temat, styl i budowę kompozycyjną¹²²³. Gatunki są nieskończenie bogate i zróżnicowane, podobnie jak możliwości działań człowieka, od repliki w codziennej rozmowie, poprzez komendę wojskową, rozmaite formy publicystyki, aż po wielotomową powieść. W tej perspektywie gatunki literackie są tylko niewielką częścią zbioru wszystkich możliwych gatunków wypowiedzi. Po przedstawieniu różnorodności gatunków mowy Bachtin podkreślał:

Pod żadnym pozorem nie wolno lekceważyć ogromnego zróżnicowania gatunków mowy i wynikających stąd trudności w definiowaniu ich ogólnej natury. Szczególnie ważne jest tu podkreślenie istotnej odrębności (nie mającej wszakże charakteru funkcjonalnego) między gatunkami prymarnymi (prostymi) i wtórnymi (złożonymi). Wtórne (złożone) gatunki mowy – powieści, dramaty, wszelkiego typu studia

1222Agnieszka Karpowicz, *Wstęp: słowo – twórczość słowna – literatura*, [w:] *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Katarzyna Haggmayer-Kwiatkiewicz, Agnieszka Karpowicz, Justyna Kowalska-Leder, wstęp i red. Agnieszka Karpowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 15.

1223Michaił Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, PIW, Warszawa 1986, s. 348.

naukowe, większe formy publicystyczne itp. – rodzą się w warunkach skomplikowanego, względnie wysoko rozwiniętego i zorganizowanego porozumiewania się w obrębie kultury (głównie w formie pisanej), sztuki i nauki, w sferze społeczno-politycznej itp. W procesie powstawania absorbują one rozmaite formy gatunków pierwotnych (prosty), wykształconych w bezpośrednim językowym porozumiewaniu się, które następnie przekształcają. Wchodzące w skład gatunków złożonych gatunki prymarne ulegają modyfikacji, nabierając szczególnego charakteru: tracą swe bezpośrednie odniesienie do realnej rzeczywistości oraz do realnych cudzych wypowiedzi¹²²⁴.

Dlatego na przykład powieść jest wypowiedzią wtórną, czyli złożoną: zawierają się w niej wypowiedzi prymarne, takie jak repliki potocznych dialogów, ich odniesieniem jest jednak pozostała treść powieści, a nie – bezpośrednio rzeczywistość wobec powieści zewnętrzna. Rozróżnienie na gatunki prymarne i wtórne jest zdaniem Bachtina kwestią fundamentalną; każda inna perspektywa prowadzi do jednostronnego uprzywilejowania albo form literackich (złożonych), albo mowy potocznej (prostej), a w konsekwencji – wykrzywienia obrazu drugiej części i uproszczenia całego zagadnienia. Rozpoznanie w kontekście środowiska komunikacyjnego danej kultury, czy wypowiedź ma charakter prosty, czy złożony, umożliwia zatem zgodne z tą kulturą rozstrzygnięcie, czy jest to wypowiedź twórcza, czy też praktyka komunikacyjna niemająca takiego twórczego wymiaru. Zgodnie z tym na przykład oratura jako zespół „gatunków twórczości słownej właściwych kulturze oralnej” nie stanowi ustnego odpowiednika tekstów artystycznych ani jakiegoś początkowego, załączkowego etapu w historii literatury, lecz – takie praktyki oralne, „które w kulturze oralnej lub współczesnych ustnych sferach działania językowego można uznać za wtórne, oderwane od Bachtinowskiego bezpośredniego obcowania językowego”, jak konkludowała Karpowicz¹²²⁵. Inna interpretacja miałaby znamiona redukcjonistycznej i mylącej dekontekstualizacji. Krótko mówiąc, praktyki komunikacyjne nie muszą mieć nic wspólnego z literaturą, sztuką czy teatrem, by mogły zostać uznane za twórcze – decyduje o tym przede wszystkim środowisko medialne, w jakim występują, oraz to, jakiego rodzaju stosunki łączą je z innymi praktykami w tym samym środowisku.

Autoterapeutyczna zlewność

Praktyki komunikacyjne Totartu wykorzystywały i przekształcały prymarne gatunki słowa; dotyczy to w równej mierze zmyślonych przysłów, trawestacji znanych powiedzeń, społeczno-filozoficznych manifestów, wierszy, piosenek i opowiadań. W świetle powyższych rozważań już to niezaprzeczalnie nadawało im cechę twórczości. Ich walory artystyczne, oceniane według

1224Tamże, s. 350-351.

1225Agnieszka Karpowicz, dz. cyt., s. 17.

ówczesnych lub aktualnych estetyk, nie mają tu większego znaczenia, mogą stanowić raczej przedmiot badania z punktu widzenia socjologii kultury jako ważny czynnik społecznego funkcjonowania tych utworów. Bachtinowskie ujęcie współgra tu z samowiedzą członków grupy, którzy unikali określania swoich działań jako artystycznych, a siebie – jako artystów. Z ich punktu widzenia, podobnie jak wedle Bachtina, literatura nie znajdowała się w centrum logosfery, raczej rezonowała z tym, co w różnych punktach logosfery akurat się działo, i czerpała z tego, czasem również wpływała zwrotnie na swój pierwotny punkt odniesienia. Totartowcy zdecydowanie odrzucali zarówno panujące wzorce i hierarchie artystyczne, jak i legitymację tych, którzy te wzorce i hierarchie wyznaczali i stosowali. Najbardziej oczywistym sposobem odcięcia się od artystyczności była parodia uznanych gatunków literackich, ale uczestnicy formacji pisali nie tylko utwory humorystyczne. Próbowali także wypełnić stare formy nową treścią, by w ten sposób odzyskać je i odświeżyć – taki efekt krytycy przypisywali haiku Dariusza „Brzóska” Brzósiewiczza – lub rozsadzić, skompromitować, czego przykładem może być zbiór sonetów Sajnóga *Reisepsychose* z 1986 roku.

Prezentowany w dziełach sztuki świat jest według „Mesjago” „montowany”, czyli komponowany za pomocą technik i chwytów artystycznych z wyabstrahowanych elementów, „ekonomizacja aktu tworzenia” zaś, silna szczególnie w przypadku filmu i telewizji, prowadzi do schematyzacji, powtarzalności: „Świat montowany stara się przypodobać i trafiać możliwie skutecznie w naszą percepcję”¹²²⁶. Z kolei percepcja, jeśli nie jest każdorazowo „aktem świadomości”, ulega wygodnym i pociągającym schematom, interioryzując je jako własne nawyki postrzeżeniowe, „a tym samym cały zazębiony układ coraz bardziej oddala się od świata niemontowanego, od rytmu życia i właściwych mu relacji między elementami”¹²²⁷. Ostatecznym efektem tego procesu są wyobcowanie, frustracja i ucieczka od rzeczywistości odbieranej jako pusta i nierealna. Lider Totartu zaznaczał, że nie wypowiadał „wojny kinom i TV”, a wyjścia z pułapki upatrywał nie w odrzuceniu tych instytucji, lecz – w krytycyzmie i autorefleksji. Myśl Sajnóga była nie tyle demaskatorskim odsłonieniem mechanizmów mediatyzacji i alienacji w kulturze współczesnej, ile – refleksją nad wtórnością „świata montowanego” wobec „świata niemontowanego”, która przy bezrefleksyjnej percepcji dzieł sztuki może prowadzić do zgubnych skutków. W działania grupy, podobnie jak w techniki przedwojennych awangard, które stanowiły jawną inspirację, był wpisany zamiar dezautomatyzacji percepcji – dostrzec go można choćby w zawikłanym i celowo nieprzystępnym stylu teoretycznych wywodów „Saynooga”. Metodę dezautomatyzacji stanowiło także systematyczne podejmowanie tych rodzajów czynności, które

1226Zbigniew Sajnóg, *Przed drzwiami trawierni...*

1227Tamże.

były danej osobie wcześniej nieznane – taki rodzaj twórczej „naiwności” miał pozwolić uniknąć wpadnięcia w koleiny przyzwyczajenia.

Zarówno z perspektywy *Estetyki twórczości słownej*, jak i w optyce socjologii kultury miano „grupy twórczej” pasuje do Totartu o wiele lepiej niż pojęcie „grupy artystycznej”, zniekształcające samowiedzę i praktyki „formacji tranzytoryjnej”. Co więcej, uczestnicy Totartu nie chcieli klasyfikować swoich dokonań choćby jako „formy twórczości, bo spotkania te nie musiały być twórcze – ujawnia się tu nie tyle nawet założony estetyzm, co obojętność estetyczna, niewyróżnianie estetyczne” – przekonywał Sajnóg, argumentując, że kryteria nowości i sama ocena estetyczna są w odniesieniu do działań grupy zbędne, ponieważ działania grupy miały przede wszystkim charakter spotkania międzyludzkiego o funkcji terapeutycznej¹²²⁸. Z tego powodu temat znaczenia „eksterminu” sztuki w stosunku do Totartu i w ogóle lider formacji uznawał za nieistotny¹²²⁹. Uznając oddzielenie sztuki od życia za fałszywe z gruntu, odrzucał także dyskurs historii sztuki wraz z jego klasyfikacjami i terminologią, tworząc własne pojęcia jak „imprzejawniki”, czyli „indywidualne przejawy twórcze”, według wyjaśnień Konnaka¹²³⁰.

Innymi z alternatywnych kategorii wprowadzonych przez Totart były bliskoznaczne „wylanie”, „zlewność”, „profuzja” i „efuzja”. Pierwszą z nich główny teoretyk grupy opisywał jako wyswobodzone spod kontroli racjonalnego umysłu, uwalniane z reżimu logicznych wyników, sytuacyjnych warunkowań i innych blokad, wyrzucanie napięć i wyrażanie serdeczności z wykorzystaniem kanału głosowego, z tendencją do całkowitego uplastycznienia tworzywa podług własnego widzi mi się. Dokonywane zazwyczaj momentalnie, zapewne w chwili użycia struktur, kodów, czy w sytuacjach egzystencjalnych, językowych, na które trwale nałożyły się stłumienia i skojarzenia mąk¹²³¹.

Psychofizjologiczny język opisu „wylania” nie jest w mojej opinii przypadkowy, ponieważ łączy tę praktykę z funkcją terapeutyczną, a tym samym – odsuwa ją od rezerwuaru technik *stricte* artystycznych. „Wylanie”, pozornie podobne do poezji pozarozumowych – wspomniałem już o korzystaniu przez Totart z techniki zaumu – w przeciwieństwie do nich miało być niezależne od struktur mowy i kanonów literackości, a w każdym razie – nienastawione na nie jako wartości. Nie było zresztą tylko metodą tworzenia wypowiedzi, lecz stanem ogarniającym stopniowo całe ciało, „jakby ekspresja zaczynała rozchodzić się po kościach” i udzielającym się innym osobom¹²³². „Wychwytyjemy tym samym kierunek od sporadycznego, pojedynczego aktu (wylanie) w stronę ogólnej zlewności. Zamiast wziąć pigułkę, wylej się drobinę” – podsumowywał „Sajgon”¹²³³.

1228Tamże.

1229Tamże.

1230Paweł Konnak, *Tranzytoryjna Formacja Totart...*, s. 38.

1231Zbigniew Sajnóg, *Przed drzwiami trawni...*

1232Tamże.

1233Tamże.

„Wylanie” miało więc charakter jednostkowy i izolowany, podczas gdy „zlewność” była zjawiskiem grupowym i powszechnym – „tranzytoryjnym”, jeśli miałbym użyć określenia moich bohaterów. Profuzja i efuzja były w zasadzie synonimami tak rozumianej zlewności, choć różniły się łacińskim źródłosłowem: pierwsza, preferowana przez Tymańskiego, zdaniem Sajnóga sugerowała raczej wylew, podczas gdy druga, za którą optował autor *Vademecum konesera Totartu* – wylanie. Powszechność funkcji terapeutycznej w kulturach młodzieżowych została rozpoznana między innymi przez Jerzego Wertensteina-Żuławskiego¹²³⁴. W przypadku kontestacji lat osiemdziesiątych w Polsce była wskazywana na przykładzie Pomarańczowej Alternatywy przez Fydrycha¹²³⁵ i Mirosława Pęczaka¹²³⁶, a „element terapeutyczny” działalności RSA zauważał Waluszko¹²³⁷; samoświadomość uczestników formacji, przedkładających terapeutyczny wpływ stosowanych praktyk nad ich artystyczne powinowactwa warta jest podkreślenia.

Adekwatność zamiast awangardy lub tradycji

Tym, czego Sajnóg i jego współpracownicy szukali oprócz formy zbiorowej terapii, był rezonans między dziełem, działaniem a przeżywaną i poznawaną rzeczywistością; dążyli do uzyskania go wszelkimi dostępnymi środkami, w nim upatrywali jedynej weryfikacji własnej twórczości. Już w manifestie *Prąd* rezonans ten został przeciwstawiony sztucznemu, artystycznemu kryterium nowości, które nie dość, że ma się nijak do jakości dzieła, to w dodatku potraktowane w sposób absolutny nie jest możliwe do spełnienia, ponieważ to ostatnie musiałoby oznaczać wykroczenie poza kulturę. Właściwą miarę i cel twórczości totartowcy widzieli w „adekwatności” dzieła,

czyli jego zgodności, jednoistności, współprzenikania z pływami wszystkiego w ogóle, a dokonującymi się przez jego bieżące współuczestnictwo w permanencji zmian we wszystkich skalach pełnię współzależności: od nieskończoności poprzedzającej ruch elektronów, przez pracę biomasy w chwili twórczego przejawu, po równoczesne mu ruchy planet, galaktyk i wszechświatów i towarzyszące temu wszystkiemu ciągle zmiany stosunków i napięć tej ogólnej, ciągle zmiennej wibracji świata. Tym jest adekwatność. Jej możliwością i realizacją może być nieustanna aktualność, bieżącość, momentalność; dzieło zapewne jest najbliższej istoty wszystkiego w samym momencie i okolicznościach, umiejscowieniu aktu tworzenia, skoro jest wszystko w nieustannym ruchu¹²³⁸.

Sprowadzając całą kwestię z wyżyn abstrakcji do najbardziej przyziemnych doświadczeń, autorzy manifestu podawali przykład chleba, który choć od wieków powtarza się w jadłospisach,

1234Jerzy Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 38.

1235Por. Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt.

1236Mirosław Pęczak, dz. cyt., s. 62.

1237Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 26.

1238Zbigniew Sajnóg, *Prąd*, podaję za: tegoż, *Przed drzwiami trawni...*

nie traci jednak adekwatności jako wartościowe pożywienie. A dokonania Totartu miały przecież także być pożywieniem – pierwszy człon tytułu *Vademecum konesera Totartu, Przed drzwiami trawni* odnosił się właśnie do potrzeby spokojnego strawienia pokarmu dostarczanego publiczności przez grupę w ciągu poprzednich dwóch lat. W *Prądzie* twórczość miała charakter wykraczający poza domenę świata sztuki, a nawet świata ludzkiego w ogóle – „twórcze przejawy” mogła nosić przecież równie dobrze praca biomasy. Adekwatność wymagała zestrojenia się z całą otaczającą rzeczywistością, tą najbliższą, odczuwaną bezpośrednio i namacalnie, jak również tą najdalszą jak „ruchy planet, galaktyk i wszechświatów”. Totart niesłuchanie radykalnie zrywał z koncepcjami autonomii i samoistności sztuki, a raczej sztukę autonomiczną i samoistną pozostawiał samą sobie, tam, gdzie sama się zlokalizowała: na marginesie sfery globalnych procesów i współzależności. Z porzucenia wieży z kości słoniowej sztuki wynikał przy tym postulat działania jako pozostawania w ciągłym ruchu, wraz z całym światem. Jednym z elementów tego działania była „niezbędna higiena polityczna”, skoro sfera polityczna dotyczyła życia każdego człowieka, ale zakres działania był o wiele szerszy niż tylko zaangażowania społecznego.

Przykładem „tworzenia w adekwatności”, podanym przez Sajnogę w innym tekście, była polska sztuka nowej ekspresji, według tego autora wychodząca z krańcowo odmiennych doświadczeń od jej zachodnich odpowiedników i podobna do nich stylistycznie, lecz odmienna kontekstualnie i znaczeniowo. Twórczość polskich nowych dzikich miała powstawać:

w zgodzie z sytuacją, to znaczy, nie udając, że jej nie ma, a drażąc ją, wchodząc z nią w istotną interakcję, a tylko stąd może wieść droga ku jej kształtowaniu. W tym rozumieniu adekwatność nie wykląda się jako kompromisowość, ale właśnie wręcz przeciwnie: jako działanie bezkompromisowe, w odwadze stawania wobec rzeczywistości jaką jest – bez ucieczki w aluzję, usprawiedliwienia, narzekania – w zwarcie¹²³⁹.

Podobny wydźwięk zdaje się mieć koncepcja Literatury Immanentnej Koegzystencji, stworzona przez Kozdrowskiego.

Ariergarda 1 jako „przetestowanie programowego wstecznictwa we własnej praktyce” miała stanowić negację postulatu nowości, utożsamianego przez „formację tranzytoryjną” z ideologią awangardy¹²⁴⁰. Przekonanie o kresie awangardy było wśród młodych twórców tamtych lat powszechne. Według Andy Rottenberg i Adama Betela Jacek Kryszkowski określił ten okres „czasem znudzenia awangardą”¹²⁴¹. We *Wstępie do Pierwszego Programu Pierwszej Ewolucyjnej Akademii Sztuki Ogólnoświatowej*, manifestie artystycznej wolności, Anna Gruszczyńska, Zbigniew Maciej Dowgiałło i Krzysztof Dowgiałło pisali między innymi: „Wszystkie «neo» są próbą kontynuowania awangardy. Mamy rok 1987, dekadencja” oraz „Awangarda to europejska

1239Zbigniew Sajnog, *Artykuł o niby neoekspresjonizmie*.

1240Tegoż, *Przed drzwiami trawni*...

1241Anda Rottenberg, Adam Betel, dz. cyt., s. 221.

gmina odrzuconych. W naszych warunkach to wspólnota pozbawiona ruchu, pożerająca własny ogon”¹²⁴². Awangarda jako protest przeciwko władzy większości miałaby się według autorów tego wystąpienia wyczerpać.

Eksperyment „programowego wstecznictwa” przywiódł Sajnogę do wyłożenia kluczowej koncepcji adekwatności jako jedności twórczości z życiem we wszystkich jego przejawach; wtedy to, według Gawlika, uczestnicy Totartu zaczęli otwarcie wartościować swoją pracę w kategoriach moralnych¹²⁴³. Jeśli tradycja byłaby staniem w coraz bardziej wyjałowionym miejscu, a awangarda – ryzykownym, ambicjonalnym wysunięciem przed szereg, adekwatność miała być „trzymaniem rytmu”¹²⁴⁴. Na osi czasu Sajnogę umieszczał najpierw kategorię piękna i odpowiadającą jej bierną kontemplację, następnie kategorię nowości i właściwe jej prowokowanie do aktywności, a na końcu – właśnie adekwatność oraz towarzyszącą jej dowolność aktywistyczną. Dialektyka estetyzmu i antyestetyzmu doprowadziła w adekwatności do niewyróżniania estetycznego. Cytowane przeze mnie wystąpienia pochodzą z roku 1988, ale ogólna idea adekwatności towarzyszyła praktykom Totartu od samego początku i była konsekwentnie rozwijana przez Sajnogę jako zasada naczelna, a zarazem jedyna, bo swoją treścią znosząca wszelkie pozostałe reguły. Jej wyrazem była choćby jedna z pierwszych nazw grupy: Totart Po Nic, co oznaczało działanie nieskierowane na żadne cele, niesłużące niczemu poza immanentną, właściwą sobie potrzebą adekwatności. Właśnie potrzebę adekwatności przeciwko różnym utopijnym wizjom szczęśliwej ludzkości, prowadzącym zwykle w historii do niezbyt szczęśliwych rozwiązań ustrojowych i militarnych, wygrywali trójmiejscy anarchiści w opracowanych przez Janusza Waluszkę – bliskiego współpracownika Sajnogę – *Kilku uwagach o ideikach metafizyki społecznej od strony PERMANENTNEJ REWOLUCJI (na rzecz ŚWIĘTEGO SPOKOJU)*. Broszura pod tym tytułem była propozycją gdańskiego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego do wspólnego, ogólnopolskiego programu Federacji Anarchistycznej. Trójmiejscy anarchiści pisali, sięgając – czemu nie, jeśli to adekwatne? – po cytaty z Norwida:

Działanie, by było skuteczne, musi być adekwatne – realne doświadczenie jest ważniejsze niż idea. (Najpiękniejszy opis nie ugasi pragnienia tak, jak kubek wody). Wszelkie odgórne założenia prowadzą do rozmiłowania się z rzeczywistością. Człowiek widzi to, co chce – „inne” jest niewidzialne. Agitując nie narzucaj formy, lecz przestrój paradygmat, nie mów o rewolucji (by nie zanudzić), lecz o dziwności istnienia, bo „piękno na to jest, by zachwycało do pracy, praca – by się zmartwychwstało”. Ideika to tylko motor, „żeby nam się chciało chcieć”. To, co robimy zależy jednak od interesów (stąd w razie

1242 Anna Gruszczyńska, Zbigniew Maciej Dowgiałło, Krzysztof Dowgiałło, *Wstęp do Pierwszego Programu Pierwszej Ewolucyjnej Akademii Sztuki Ogólnoświatowej*, 30 kwietnia 1987 roku, podają za: *Republika bananowa*, s. 66.

1243 Paweł Gawlik, dz. cyt., s. 65.

1244 Zbigniew Sajnogę, *Przed drzwiami trawni...*

sprzeczności ideek i życia, te pierwsze zawsze się „wypaczają”). Ważne jest co robimy, a nie w imię czego...¹²⁴⁵.

¹²⁴⁵Kilka uwag o ideikach metafizyki społecznej...

SIEĆ

Kontakty i kooperacje „tranzytorium”

Gdy z początkiem 1987 roku Totart przybrał nazwę Ariergarda 1, skupił się na współpracy z innymi podmiotami i organizacji wspólnych wydarzeń kulturalnych. Bodaj najważniejszym efektem tego nowego nastawienia formacji był festiwal Audiowizja Działań Nieprzyswajalnych PRĄD, zorganizowany w kooperacji z Krzysztofem Skibą – działaczem RSA, studentem kulturoznawstwa w Łodzi, animatorem kultury alternatywnej w tym mieście. Audiowizja odbyła się między 19 a 21 lutego 1987 roku i stanowiła swego rodzaju popis możliwości organizacyjnych „tranzytorium” tego czasu. Totartowcy zaprosili zespoły muzyczne: Szelest Spadających Papierków, Hiena, Henryk Brodaty, Kormorany, Rozkrock, McMarian, a także „Kamana”, byłego lidera grającej reggae grupy Miki Mousoleum, kolektywy artystyczne: Praffdata, Luxus, Łódź Kaliska, undergroundowego poetę Jacka „Katosa” Katarzyńskiego i anarchistów z RSA. Sami zaprezentowali swoją twórczość poetycką, muzyczną (jako Sni Sredstvom Za Uklanianie) i plastyczną (jako Yo Als Jetzt)¹²⁴⁶.

Łódzki festiwal był jedną z większych oddolnych alternatywnych imprez tamtych czasów, w dodatku nastawioną na dużą różnorodność działań, stylów i postaw. Było to możliwe dzięki temu, że od początku swojego istnienia Totart szukał kontaktów i możliwości współpracy z wszelkiej maści niszowymi twórcami i aktywistami. Nastawienie na animację i integrację środowisk alternatywnych w okresie Ariergardy 1 było pod tym względem tylko określeniem trybu funkcjonowania charakterystycznego dla formacji już od jej pierwszych działań.

Bez wątpienia wielki wkład w sieciowanie Totartu z innymi grupami i osobami wniósł „Konik”. Dzięki jego wcześniejszym doświadczeniom w organizacji punkowych koncertów formacja u samych początków swojego istnienia została zaproszona na Święto Twojej Muzyki w Chodzieży 13 czerwca 1986 roku, mały, alternatywny festiwal, na którym występowały zespoły grające punk i reggae. Organizator po zapoznaniu się z twórczością totartowców nie zgodził się na ich występ, ale Sajnóg, Konnak i ich współtowarzysze porozumieli się w tej sprawie z „Bohunem”, dawniej wokalistą punkowego KSU, a wtedy liderem bardziej eksperymentalnej, nowofalowej Hieny. W trakcie występu w środku nocy równolegle z koncertem Hieny wiersze recytowali poeci, Konnak wykonał „antystriptiz”, Sajnóg odczytał wykład, a temu wszystkiemu towarzyszyło rozrzucanie ulotek i eksponowanie ekscentrycznych transparentów. Występ po kwadransie został

¹²⁴⁶ Jeszcze bogatszy był program Gdańskich Dni Niezależnych z 23-26 października 1992 roku, a więc po kilku latach aktywności Totartu. Współorganizowana przez „tranzytorium” impreza zgromadziła kilkudziesięciu twórców: malarzy, rzeźbiarzy, performerów, muzyków, filmowców, poetów i innych artystów.

przerwany przez organizatora, ale stał się punktem wyjścia dalszych łączonych przedsięwzięć Totartu i Hieny. Kolejna wspólna akcja nastąpiła już miesiąc później, podczas festiwalu FAMA w Świnoujściu. Tam Grupa Masarska nawiązała kolejne kontakty: wystąpiła razem z post punkowym zespołem One Million Bulgarians i zawarła znajomość z fotografikiem Jerzym „Czarnym” Radziewiczem. Konnak opowiadał mi w 2012 roku o sytuacyjnych i emocjonalnych kontekstach spotkań z innymi alternatywnymi twórcami:

Nie byliśmy bandą socjopatów. Wydaje mi się, że nasza ekipa miała rozwinięty instynkt stadny. Szukaliśmy kontaktów, mieliśmy wyostrzony zmysł. Otaczała nas komunikacyjna pustka: sygnałów nie było za wiele, docierały do nas w formie szczątkowej i trzeba było opierać się na intuicji. Byliśmy bardzo dynamiczni i zdesperowani. Pojechaliśmy na Famę, bo zdarzył się przypadek: wykonałem absurdalny telefon, a przy słuchawce w warszawskich Hybrydach siedział człowiek, który Famę organizował i nas tam zaprosił, nie wiedząc nawet, kim jesteśmy. Akurat wszyscy mu odmówili, więc szukał kogokolwiek, kto tam pojedzie¹²⁴⁷.

Jeszcze w sierpniu 1986 roku na zaproszenie muzyków Hieny Totart pojawił się na warszawskim festiwalu Poza Kontrolą w klubie Remont, gdzie miał możliwość zapoznania się z kolejnymi grupami i osobami; natomiast w październiku Radziewicz zaprosił twórców do innego warszawskiego klubu, Parku, tam akcja Tot-Orkiestry dosłownie rozbiła studencką dyskotekę. W międzyczasie stałym współpracownikiem formacji stał się Sławomir „Ozi” Żamojda, twórca zespołów Paryskie Trąbki, Zajęcia Praktyczno-Techniczne i bodaj najbardziej znanego Szelestu Spadających Papierków, grającego muzykę improwizowaną. Mniej więcej wtedy do Totartu dołączył Ryszard „Tymon” Tymański, lider nowofalowej grupy muzycznej Sni Sredstwom Za Uklanianie (tajemnicza nazwa zespołu pochodzić miała od napisu, jaki „Tymon” zapamiętał z wyprawy do Chorwacji).

W ciągu około pół roku nieznający się ze sobą wcześniej studenci Wydziału Polonistyki UG zaczęli wspólnie działać, wykonali około dziesięciu akcji intermedialnych w różnych miastach Polski w oparciu na własnych koncepcjach teoretycznych, zyskali rozgłos jako młoda, radykalna grupa twórcza i weszli we współpracę z szeregiem zespołów muzycznych, kolektywów artystycznych, twórców i animatorów kultury. Jak wspomniałem, wcześniejsze doświadczenia organizacyjne i próby twórcze Sajnóga i Konnaka z pewnością przydały się w nawiązywaniu kontaktów i rozwijaniu kooperacji. Pozostali uczestnicy „tranzitorium” również mieli pewną praktyczną wiedzę, zdolność organizacji, a często już pierwsze osiągnięcia muzyczne, artystyczne lub literackie. Stworzenie wspólnej grupy przyniosło pod tym względem efekt synergii, a uzyskany po pierwszych występach rozgłos mobilizował do dalszych działań. Totart podejmował je niekiedy w ciemno, nie ograniczał się do wypracowanych już kontaktów, lecz czynnie poszukiwał

1247Paweł „Końjo” Konnak, rozmowa własna, dz. cyt.

następnych punktów zaczepienia i przyjaznych środowisk. Większość wydarzeń, w których Totart partycypował, powstawała we współdziałaniu z ludźmi nieznanymi wcześniej grupie. Formacja nie tylko wykorzystywała wszystkie sposoby, by wystąpić, lecz sama je sobie wymyślała i urzeczywistniała. Dzięki takiej taktyce pod koniec 1986 roku już nie tylko ona szukała partnerów, lecz także inne osoby pragnęły dołączyć do „tranzytorium”. Tak było chociażby w przypadku Kabali, Rucińskiego i Awsieja, którzy dołączyli jako grupa plastyczna Yo Als Jetzt. Konnak podsumowywał specyfikę działań komunikacyjnych w kręgach alternatywnych:

Po pierwsze, byliśmy konsekwentni w szukaniu kontaktów. Po drugie, byliśmy zdeterminowani, aby tych ludzi znaleźć w tej ogólnej bolszewickiej magmie. Po trzecie, po prostu się lubiliśmy, byliśmy kumplami. A poza tym, niestety, nie miałem dobrego zdania o polskim społeczeństwie epoki końca permanentnego. Byliśmy zmużmanionym ogółem i każdy, kto się troszkę wyróżniał, był przez nas przygarniany. Tych ludzi było niewielu, kilku partyzantów. Naprawdę, w masie byliśmy ludźmi, którym przetrącono kręgosłup stanem wojennym. Trudno było namierzyć się, cokolwiek robić, bo komuniści paraliżowali wszelkie formy oddolnej aktywności. Ale gdy już poznaliśmy się ze sobą, całe to środowisko trzeciego obiegu, to naprawdę pielęnowaliśmy te znajomości i wspólnie dokonaliśmy czynów wielkich i pięknych¹²⁴⁸.

Sztuka sieci

Jednym z pierwszych polskich artystów, ogniskujących swoją twórczą aktywność na komunikacji i sieciowaniu się z innymi twórcami, był Jarosław Kozłowski. Jego – wraz z Andrzejem Kostołowskim – projekt „Net”, czyli właśnie „Sieć” polegał na stworzeniu dobrowolnej, pozainstytucjonalnej sfery wymiany myśli między różnymi artystami na całym świecie. Ulotka *NET* z 1972 roku wyjaśniała:

6. SIEĆ jest pozainstytucjonalna
7. tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki
8. propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych
9. towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna /rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp./
10. SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji
11. punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach
12. między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów i innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach
13. idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorską
14. SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana¹²⁴⁹

¹²⁴⁸Tamże.

¹²⁴⁹Jarosław Kozłowski, Andrzej Kostołowski, *NET*, 1972.

Cechy „Sieci”, takie jak deinstytucjonalizacja, horyzontalizm, decentralizacja, interpersonalność, różnorodność miejsc i nośników, powtarzały się później w płaszczyznach komunikacyjnych w kulturze alternatywnej. Jednym z efektów inicjatywy Kozłowskiego i Kostołowskiego było powstanie galerii Akumulatory 2 w Poznaniu. Formalno-prawnie galeria ta miała charakter studencki, nie różniła się więc od szeregu podobnych instytucji; faktycznie jednak Kozłowski i jego współpracownicy pracowali w Akumulatorach 2 za darmo, ponieważ fundusze starczały zaledwie na druk informacji o wystawach, zmieniano też miejsce ekspozycji. Kozłowski podkreślał antyinstytucjonalność Akumulatorów 2 – to właśnie ona miała być głównym kryterium wyboru artystów uczestniczących w kolejnych wydarzeniach. Brak zaplecza materialno-ekonomicznego został wykorzystany jako forma krytyki oficjalnych instytucji kultury. Akumulatory 2 stały się ośrodkiem sztuki konceptualnej i postkonceptualnej o międzynarodowym zasięgu. Piotr Piotrowski przekonywał, że polskich i zagranicznych artystów związanych z poznańską galerią łączyła nie koncepcja sztuki, lecz

postawa poszukiwania marginesu wobec instytucjonalnego obiegu sztuki, nie tylko w polskim kontekście, ale też w bardziej ogólnym; można rzec, że przede wszystkim właśnie w bardziej ogólnej perspektywie. Galeria ujawniała kryzys komercyjnych i oficjalnych instytucji artystycznych, poświadczając jednocześnie, iż międzynarodowe środowiska artystów mogą funkcjonować niejako wbrew podziałowi świata na Wschód i Zachód, wbrew systemowi instytucji artystycznych, rynku, na zasadzie niemal wyłącznie prywatnych kontaktów¹²⁵⁰.

Piotrowski wpisywał osiągnięcia Akumulatorów 2 z generalną decentralizacją polityki kulturalnej PRL, wprawdzie różnie motywowaną (na przykład umacnianiem polskiej kultury na tak zwanych ziemiach odzyskanych), lecz długofalową i skuteczną. Dalszą konsekwencją decentralizacji było powstawanie galerii i innych miejsc twórczej aktywności w należących do artystów mieszkaniach i pracowniach, takich jak Biuro Poezji Andrzeja i Ewy Partumów, rozwijające mail art na terenie Polski. Wystawy w mieszkaniach rozpowszechniły się p o wprowadzeniu stanu wojennego – zamknięcie lub zawieszenie działalności wielu galerii, a wymiana kierownictwa w innych były powodami bojkotu państwowych instytucji, częstego w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych¹²⁵¹.

W tej dekadzie Kozłowski, ciągle kierując Akumulatorami 2, był już rektorem poznańskiej PWSSP i dokonywał jej fundamentalnej reorganizacji. W tym czasie powstały nowe sieci

1250Piotr Piotrowski, dz. cyt., s. 219.

1251Warto w tym kontekście odnotować akcję *Walizka*. Od 9 grudnia 1983 artyści, którzy nie byli zainteresowani udziałem w państwowych ekspozycjach sztuki, oprócz wystaw w kościołach, domach parafialnych, pracowniach i mieszkaniach organizowali przenośną kolekcję obrazów różnych twórców, która mieściła się do jednej walizki, przewożonej z miasta do miasta. Zbierane do *Walizki* prace musiały być niewielkie, ale dzięki temu akcja mogła szybko obejmować kilka ośrodków i tworzyć komunikację wizualną bez jakichkolwiek powierzchni wystawienniczych. Choć było to przedsięwzięcie zainicjowane i prowadzone przez nurt „przykościelny”, w kolejnych edycjach *Walizki* brali udział między innymi członkowie Grupy.

komunikacyjne – jedną z nich była Kultura Zrzuty, zawiązana wokół grupy Łódź Kaliska i pracowni architekta Włodzimierza Adamiaka na strychu jednej z kamienic przy ulicy Piotrkowskiej 149 w Łodzi. Adamiak udostępnił swoją pracownię tworzącym Łódź Kaliską Markowi Janiakowi, Andrzejowi Kwietniewskiemu, Adamowi Rzepeckiemu, Andrzejowi Świetlikowi i Andrzejowi „Makaremu” Wielogórskiemu (początkowo grupę współtworzył też Jerzy Koba); od swojej lokalizacji miejsce zostało nazwane Strychem. Czynny od wiosny 1982 do wiosny 1985 roku Strych gościł wiele wystaw, pokazów, performansów i festiwali (na przykład festiwale Nieme Kino w 1983 i 1984 roku)¹²⁵². Kultura Zrzuty przetrwała niewiele dłużej – jej zakończeniem miał być festiwal „O sztukę potrzebną” w styczniu 1986 roku w Kłodzku. Nazwa powstałej w 1979 roku Łodzi Kaliskiej pochodziła od „obskurnego podówczas łódzkiego dworca kolejowego, pełnego brudu i wałęsających się bardzo podejrzanych i nietrzeźwych osobników płci obojga”, jak sugestywnie pisał Piotrowski¹²⁵³; termin Kultura Zrzuty, pomysłu Jacka Józwiaka, miał prostszą etymologię: wziął się od grupowego „zrzucania się” artystów na wódkę, choć metaforycznie oznaczał też twórcze współdziałanie.

Stylistycznie Łódź Kaliska wywodziła się z popularnego pod koniec lat siedemdziesiątych nurtu sztuki fotomedialnej, by w nowej dekadzie porzucić formalne badanie percepcji, perspektywy i medium fotografii na rzecz neodadaistycznej błazenady z awangardowych pretensji, wyrażanej w intencjonalnie paradoksalnych manifestach, kolażach, filmach i inscenizowanych fotografiach¹²⁵⁴. Co istotne, żaden z twórców Łodzi Kaliskiej nie był absolwentem szkoły artystycznej, co w przypadku grup twórczych początku lat osiemdziesiątych było ewenementem. Dadaistyczna poetyka nieobca była również Józefowi Robakowskiemu, twórcy Warsztatu Formy Filmowej i animatorowi wielu wydarzeń na Strychu, a także innym uczestnikom Kultury Zrzuty, wśród których znaleźli się między innymi Janusz Bałdyga, Zofia Łuczko, Henryk Jasiak, Andrzej Różycki, Janusz Kołodrubiec, Zbyszko Trzeciakowski, Dorota Monkiewicz, Grzegorz Zygier, Jolanta Ciesielska, Ewa Kowalska, Iwona Lemke, Tomasz Konart, Janusz Dziubak, Andrzej Sulima-Suryn, Tomasz Snopkiewicz, Jacek Józwiak, Jerzy Truszkowski, Jacek Kryszkowski i Zbigniew Libera. Magdalena Ujma przedstawiała Strych i Kulturę Zrzuty następująco:

nieformalne i prywatne miejsce spotkań, wystąpień, projekcji, wystaw, festiwali kina niezależnego, nie tylko środowiska łódzkiego, bo przyjeżdżali tutaj przecież ludzie z całej Polski, stało się niezwykle

1252 Ponadto w okresie letnim artyści Kultury Zrzuty udawali się na plenery do posiadłości współpracownika Adamiaka Zbigniewa Bińczyka w Teofilowie pod Tomaszowem Mazowieckim (w latach 1983, 1985 i 1987).

1253 Piotr Piotrowski, dz. cyt., s. 230.

1254 „Sztuce racjonalnej” awangardowej (konceptualnej) proveniencji „kaliszanie” przeciwstawiali „sztukę żenującą”, której kolejne manifesty ogłaszał Janiak. Zgodnie z tą koncepcją rzeczy wtórne, banalne, głupie i prymitywne miały być formą obrony przeciwko agresji społeczeństwa wobec artysty, który decydując się na swój własny, indywidualny głos, ryzykował wypadnięcie z dokonywanych przez krytyków klasyfikacji i ośmieszenie się w oczach publiczności. Por. manifesty sztuki żenującej zawarte w albumie *Szczerość i błaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej w latach 1979-89* pod red. Jarosława Lubiaka, Muzeum Sztuki, Łódź 2010, s. 36-39.

ważnym punktem kultury trzecioobiegowej, jeśli za drugi obieg uznamy bojkot oficjalnych placówek artystycznych, prowadzonych pod egidą Kościoła. Kultura Zrzuty [...] stanowiła oddolny ruch, tworzony przez osoby różnych generacji, ale przede wszystkim przez ludzi młodych, wchodzących dopiero w sztukę. Była to aktywna, żywotna grupa, która nie czuła wspólnoty z obecnymi na scenie artystycznej sposobami istnienia i działania. Działalność Kultury Zrzuty można scharakteryzować przez: przyjaźń, wspólnotowość, outsiderstwo, niezależność, postawę prześmiewczą, efemeryczność, mieszanie ze sobą różnych gatunków¹²⁵⁵.

Swoich czytelników w 1988 roku wprowadzała na Strych Jolanta Ciesielska:

Wchodziło się w jedną z bram głównej ulicy miasta, w charakterystyczne podwórko – studnię, potem długo, długo stromymi schodami, aż na samą górę, jeszcze tylko pchnięcie starych, zbitych byle jak, drewnianych drzwi, krótki korytarzyk i... już się było. Wewnątrz, tuż przy wejściu – stojak do projektora, dalej kilkanaście krzeseł, ławy do siedzenia, duży stół z paroma szklankami, przewrócone butelki po wódce, garnek z fasolą, długie tuby do rysunków, pocięte papiery, rolki filmów. Na białych ścianach rozdzielonych drewnianymi filarami wisiały plansze z fotografiami i napisy na płóciennych transparentach. Na jednym z nich czytamy: Bóg zazdrości nam pomyłek, na innym Kultura Zrzuty¹²⁵⁶.

Ciesielska wpisywała Strych w pejzaż nieoficjalnych łódzkich galerii lat siedemdziesiątych, takich jak: Adres, Na Piętrze, Galeria Wymiany, Galeria Ślad, Art Forum, a także ogólnokrajowych zjazdów, festiwali i warsztatów; w następnej dekadzie do tych miejsc dołączyć miały nowe: Galeria Wschodnia, Galeria Wymiany, Nawa Św. Krzysztofa, Hotel Sztuki¹²⁵⁷. Kultura Zrzuty, choć zogniskowana wokół Strychu w Łodzi i letnich plenerów w Teofilowie, tworzyła środowisko o zasięgu ogólnokrajowym¹²⁵⁸, wydawała własne czasopisma, z których najsłynniejsze było „Tango”, i prezentowała wspólnie swoją twórczość. Choć artyści ci czerpali z konceptualizmu, znacznie przekraczali jego formalizm i intelektualizm; jednocześnie manifestacyjnie pogardzali dominującą w sztuce alternatywnej tego czasu nową ekspresją¹²⁵⁹. Jeszcze dalej było im do oficjalnych i przykościelnych nurtów artystycznych. „Była to więc w pewnym sensie alternatywa totalna” – pisał Piotrowski¹²⁶⁰. Autor *Znaczeń modernizmu...* krytykował „zdumiewającą naiwność”

1255Magdalena Ujma, „Ludzie, ja już nie mam siły...” *Łódź Kaliska w pogoni za wolnością*, [w:] *Szczerość i blaga...*, s. 105.

1256Jolanta Ciesielska, *Anioł w piekle (rzecz o Strychu)*, [w:] *Bóg zazdrości nam pomyłek*, red. grupa Łódź Kaliska, Stowarzyszenie Artystyczne Łódź Kaliska, Łódź 1999, s. 5. Pierwodruk w: *Co słyszeć*, Wydawnictwo Andrzej Bonarski, Warszawa 1989.

1257Jolanta Ciesielska, *Łódź Kaliska i Kultura Zrzuty*, [w:] *Republika bananowa...*, s. 17.

1258Nawet spośród członków Łodzi Kaliskiej tylko Janiak, Koba, Kwietniewski i Wielogórski byli z Łodzi, natomiast Rzepecki mieszkał w Krakowie, a Świetlik – w Warszawie.

1259Gdy 16 lutego 1985 roku na Strych z wystąpieniem *Idzie nowe kolorowe... vel Jak pomóc Kryszkowskiemu?*, przyjechali malarze Grupy, ku zaskoczeniu gospodarzy nie przywożąc ze sobą obrazów, Jacek Kryszkowski i „kaliszanie” postanowili sprowokować przybyłych, strzelając do nich z plastikowych pistoletów i łuków. Grupa odpowiedzieć miała na te zaczepki agresją, a nad ranem wyjechała do Warszawy. Dwa miesiące później, 10 kwietnia Kultura Zrzuty (w składzie: Łódź Kaliska, Kryszkowski, Jacek Jóźwiak, Maria Zofia Łuczko, Tomasz Snopkiewicz) w formie rewanżu zaprezentowała się w warszawskiej Galerii Stodoła na spotkaniu *Kultura Zrzuty a sztuka*. Wydarzenie ograniczyło się jednak do wystawy prac łódzkich twórców – członkowie Grupy byli obecni, lecz nie podejmowali żadnych działań.

1260Piotr Piotrowski, dz. cyt., s. 231.

takiego wyboru, wiary w znalezienie wyjścia całkowicie poza system¹²⁶¹; dzieląc tę krytykę, mogę dodać, że już w latach osiemdziesiątych prace Łodzi Kaliskiej znalazły się w kolekcjach muzealnych, a sama grupa przyjęła status stowarzyszenia, faktycznie więc była to gra w „alternatywę totalną”, a nie naiwna wiara w możliwość całkowitego abstrahowania od rzeczywistości¹²⁶². Artyści nie tyle szukali szczerości poza społeczeństwem, ile społecznym konwencjom i normom przeciwstawiali szydercze parodie i automistyfikacje.

Jednak tym, co najbardziej interesuje mnie w Łodzi Kaliskiej i szerszej – Kulturze Zrzuty, jest komunikacyjna hiperaktywność – niezależnie od ustaleń, czy wynikała ona z naiwności, czy ze świadomej autokreacji. Zdaniem Ciesielskiej Łódź Kaliska „to najbardziej ruchliwa z grup artystycznych jakie działały po wojnie w Polsce”¹²⁶³. „Kaliszanie” współpracowali między innymi z Jaszczurową Galerią Fotografii w Krakowie, Małą Galerią Fotografii w Warszawie, Galerią S w Toruniu, uczestniczyli w plenerach i festiwalach artystycznych, zapraszali do siebie innych twórców i odwiedzali ich miejsca (między innymi Galerię Dziekanka i Galerię Stodoła w Warszawie), nawet jeśli spotkania te często kończyły się konfliktem – służyło to integracji własnych szeregów w konfrontacji z innymi artystami lub z publicznością. Ciesielska posługiwała się w odniesieniu do Kultury Zrzuty pojęciem sztuki sieci, a impulsu do rozwoju tej sztuki upatrywała w organizowanych w Łodzi międzynarodowych wystawach *Konstrukcja w procesie*. Ale Kultura Zrzuty raczej omijała oficjalnie organizowane wystawy, preferowała przestrzenie codzienne, nieformalne, ulotne. „Każde miejsce do uprawiania Kultury Zrzuty było dobre: plener, knajpa, ławeczka przed sklepem, ulica, mieszkanie, pracownia bardziej się nawet dla niej nadawały niż profesjonalne galerie czy muzea” – pisała krytyczka¹²⁶⁴. Jednym z celów środowiska miało być „odnalezienie skutecznego modelu komunikacji”, związane z „próbą zbudowania ruchu wspólnotowego autonomicznych jednostek wyzwolonych z konformizmu zachowań”¹²⁶⁵. Udało się to na krótko: najpierw konflikt między Łodzią Kaliską a Kryszkowskim, a następnie między Łodzią Kaliską a Adamiakiem doprowadziły do rozpadu sieci, a kontekst liberalizacji życia społecznego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych skłaniał artystów raczej do pracy indywidualnej¹²⁶⁶.

1261Tamże, s. 231

1262Trudno mi potraktować poważnie stwierdzenie Jarosława Lubiaka: „Dla Łodzi Kaliskiej [...] dziecinada jest strategią wyzwania” (Jarosław Lubiak, *Niedojrzałość i brudny realizm jako strategie artystyczne Łodzi Kaliskiej*, [w:] *Szczerłość i blaga...*, s. 130).

1263Jolanta Ciesielska, *Anioł w piekle...*, s. 11.

1264Tejże, *Łódź Kaliska...*, s. 18.

1265Tejże, *Anioł w piekle...*, s. 7.

1266Chociaż na przykład w marcu 1987 roku Anna Gruszczyńska, Zbigniew Maciej Dowgiałło i Krzysztof Dowgiałło podjęli próbę stworzenia sieci artystycznej z siedzibami na całym świecie, zakładając Ewolucyjną Akademię Sztuki Ogólnoświatowej. W maju 1987 roku w Galerii Promocyjnej w Warszawie odbyła się Pierwsza Wystawa Pierwszej Ewolucyjnej Akademii Sztuki Ogólnoświatowej, na której swoje prace zaprezentowali Zbigniew Maciej Dowgiałło i Gruszczyńska; według wydanej wówczas ulotki filie Akademii miały funkcjonować w Gdańsku, Genewie, Mediolanie, Monachium, Nowym Jorku, Los Angeles i Rotterdamie.

Wizerunki ruchów alternatywnych

Jedną z przyczyn, dla których alternatywni twórcy dążyli do stworzenia własnych sieci komunikacyjnych, w których kontakty przebiegałyby za pośrednictwem magazynów artystycznych, mail artu, zbiorowych wystaw, akcji i dyskusji, była specyfika prasy oficjalnej, która nawet jeśli nie przejawiała szczególnej niechęci wobec alternatywnych nurtów w kulturze, to traktowała je w sposób marginalny lub zupełnie pomijała. Z tego rodzaju marginalizacją i lekceważeniem spotykała się awangarda i neoawangarda na całym świecie, stąd i sieci kontaktów artystycznych były międzynarodowe, a polscy twórcy uczestniczyli w nich mimo ograniczonej mobilności. Trudniejsza była sytuacja ruchów alternatywnych, które z powodu swojej liczebności i ekscentrycznego wyglądu przykuwały uwagę społeczeństwa. Działo się tak w przypadku hipisów, punków, Pomarańczowej Alternatywy – wspólnot, w których uczestniczyły tysiące osób w całym kraju. Oficjalna prasa niejednokrotnie stwarzała wokół tych ruchów atmosferę sensacji, podsycaną pogłoskami o narkomanii, deprawacji młodzieży, antypaństwowych knowaniach i innych bezceństwach. Równoległe z tonem oskarżycielskim wobec patologicznych wynaturzeń, których doszukiwali się dziennikarze, rozlegał się ton protekcyjnego politowania, a nawet pewnego współczucia, okazywanego nieopierzonym, niezdarnym buntownikom. Deprecjacji i kryminalizacji towarzyszyło mniej lub bardziej życzliwe, lecz okazywane z pozycji wyższościowych zainteresowanie.

Konfiguracja środków masowego przekazu w PRL była wbrew współczesnym, potocznym opiniom, dynamiczna i złożona. Szczególne miejsce zajmowała w niej prasa, która ukazywała się w nakładach setek tysięcy egzemplarzy i miała wielkie znaczenie opiniotwórcze, zwłaszcza przed rozpowszechnieniem się odbiorników radiowych i telewizyjnych czy sieci telefonicznej. Wysoki kulturowy status słowa drukowanego był w Polsce tamtych lat już dobrze ugruntowany w tradycji literackiej i czasopiśmienniczej. Bez wątplenia wiązał się również z bogactwem i zróżnicowaniem tytułów prasowych. Oprócz czasopism prezentujących wyraźnie i jednoznacznie obowiązujące w danej chwili stanowisko władzy – do takich zaliczyć można chociażby „Trybunę Ludu”, „Gazetę Robotniczą” czy „Sztandar Młodych” – istniały opiniotwórcze, inteligenckie tygodniki jak „Przekrój”, „Polityka” i publikujące tłumaczenia artykułów z prasy zagranicznej „Forum”, a także nie mniej opiniotwórcza prasa katolicka: „Tygodnik Powszechny”, „Więź”, „Znak”, w końcu periodyki ukierunkowane na życie kulturalne: „Tygodnik Kulturalny”, „Literatura” czy „Życie Literackie”. W ostatniej dekadzie PRL szczególnie ważne dla kultury alternatywnej stały się czasopisma muzyczne i młodzieżowe: „Non Stop” (dodatek do „Tygodnika Demokratycznego”),

„Magazyn Muzyczny” (dawniej „Jazz”, od 1983 roku „Magazyn Muzyczny Jazz”, od roku następnego – po prostu „Magazyn Muzyczny”), „Razem”, „Na Przełaj” i „Brulion”, na łamach których publikowały osoby współtworzące kulturę alternatywną. Zróżnicowanie głównych obszarów tematycznych i opcji światopoglądowych miało oczywiście swoje granice, jednak błędem byłoby pominięcie wpływu oficjalnej (w tym wysokonakładowej) prasy na kształtowanie się kultury alternatywnej.

W końcu lat sześćdziesiątych wśród zagadnień podejmowanych w prasie znalazły się między innymi zachodnie ruchy kontestacji, nowe nurty w sztuce, literaturze, filmie i teatrze, bunt, protesty i demonstracje zachodzące w różnych punktach globu. Stosunek polskich dziennikarzy był wobec tych zjawisk dwuznaczny: powszechnie potępiano objawy zepsucia i moralnej zgnilizny, niekiedy wszakże ostrożnie sympatyzowano z wyrażaną przez młodych buntowników krytyką kapitalizmu i imperializmu. Zresztą, z punktu widzenia młodych czytelników oceny wyrażane przez tego czy innego autora były niezbyt istotne; z prasowych artykułów młodzież czerpała wiedzę – wobec braku innych źródeł – o aktywnościach swoich rówieśników we Włoszech, Francji, w Wielkiej Brytanii, RFN, USA i innych państwach zachodnich. W poszukującej wzorca nonkonformistycznej postawy grupie czytelników to, co młodzieżowe, zachodnie i refutowane przez polskich komentatorów, błyskawicznie budziło przychylną ciekawość. Niektóre osoby podejrzewały nawet, że ambiwalentny sposób przedstawiania fenomenów młodzieżowej kontestacji na Zachodzie miał służyć właśnie temu, by „przemycić” ich jak najszybszy obraz; tyczyło się to również dziennikarskich opisów alternatywnych stylów i działalności w Polsce, które gdyby nie uwaga mass mediów, prawdopodobnie pozostałyby nieznane szerszej publiczności i ograniczone do bardzo wąskich środowisk. Nie zamierzam dociekać, ile w tego rodzaju domysłach mogło być prawdy; samo ich funkcjonowanie uważam za znaczące jako wyraz potrzeby uczestniczenia w komunikacji, bycia adresatem wypowiedzi, a nie – przedmiotem krytyki.

Czasem zresztą nie było żadnych wątpliwości, że inicjowanie takiej komunikacji stało po stronie redakcji, która publikowała listy lub zebrane wypowiedzi – obojętne: prawdziwe czy sfabrykowane – hipisów, punków albo satanistów, choćby po to, by w odpowiedzi na taki „autentyczny” głos przedstawić na łamach szereg komentarzy potępiających. Stawką w grze były postawy czytelników, których można było przeciągnąć na swoją stronę po tym, jak uprzednio zamarkowano „prawdziwy” dialog. Kamil Sipowicz opisywał, jak redakcja studenckiego tygodnika „Ltd.” publikacją listu od polskiej hipiski i wypowiedzi polemicznych rozpoczęła systematyczną kampanię przeciwko ruchowi hipisowskiemu, prowadzoną w latach 1968-1970, a skoncentrowaną na Józefie Pyrzu, „Proroku”¹²⁶⁷. Atak na hipisów, przypuszczony na łamach „Ltd.” przez Jerzego

1267Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 110-127.

Andrzeja Saleckiego, podjęły między innymi „Życie Warszawy”, „Życie Literackie”, „Tygodnik Kulturalny”. Zbiór zarzutów wobec „hippies” był łatwy do przewidzenia: prowokacyjność, pijaństwo, narkomania, promiskuityzm seksualny, nieuctwo, wykorzystywanie naiwności dziewcząt, prostytuowanie się chłopców, brud, nieporządek, lenistwo, miałość, egotyzm, niekiedy również chuligaństwo. Hipisi byli przedstawiani już to jako groźna sekta deprawująca młodzież, już to jako banda degeneratów, przestępców i narkomanów. Opinie dziennikarzy i dziennikarek potwierdzano aroganckimi wypowiedziami hipisów i zrozpaczonymi głosami ich rodziców, a przede wszystkim – wyimkami z milicyjnych protokołów. W ten sposób uwiarygodniano i legitymizowano typowe elementy mechanizmu paniki moralnej, który wielokrotnie później był uruchamiany przez prasę i telewizję wokół rozmaitych grup młodzieżowych.

Dick Hebdige za Stanleyem Cohenem wyjaśniał, na czym polega zjawisko paniki moralnej w odniesieniu do subkultur młodzieżowych. Cohen analizował, w jaki sposób w połowie lat sześćdziesiątych antagonizmy między grupami modsów i rockersów zostały przez brytyjskie tabloidy wyolbrzymione do skali zagrożenia dla całego społeczeństwa poprzez odwoływanie się do emocji czytelników i utożsamianie stylu subkulturowego z przestępczością, co skutkowało ogólnospołeczną histerią. Natomiast Hebdige zwracał uwagę na ambiwalencję prasowych doniesień na temat subkultur: kryminalizacji i patologizacji towarzyszył wyidealizowany, protekcyjny obraz zupełnie niegroźnej młodzieży. Hebdige za Rolandem Barthes'em stwierdzał, że drobnomieszczaństwo jest niezdolne do wyobrażenia sobie Innego, ponieważ Inny stanowi skandal zagrażający istnieniu drobnomieszczaństwa. W związku z tym drobnomieszczaństwo może albo „udomowić” Innego – sprowadzić go do tego samego, znaturalizować albo wyrzucić go poza klasyfikację (na przykład odmawiając mu cech człowieczeństwa) jako pozbawioną sensu egzotykę. Autor *Subculture: the Meaning of Style* obrazował to cytatami z brytyjskiej prasy brukowej na temat punków, raz pokazywanych jako śmiertelne zagrożenie dla mieszczańskiej rodziny, to znowu familiaryzowanych jako przykładna młodzież. Ta ambiwalencja tonu brukowców przypadła na czas, gdy punkowe zespoły właśnie podpisywały kontrakty z wytwórniami i rozpoczynały kariery muzyczne, stąd punk trudno było pokazywać w jednoznacznie złym świetle, ale można było przedstawić go jako historię sukcesu uzdolnionych artystów¹²⁶⁸.

W kampanii przeciwko hipisom pojawiały się jeszcze dwa zarzuty szczególnego rodzaju. Po pierwsze, uważano, że barwnie ubrana młodzież bezkrytycznie przejmując amerykańskie wzorce i ideologie, może nawet uzasadnione jako reakcja na zaatlantycki militarizm i imperializm, jednak zupełnie absurdałne w kraju socjalistycznym, walczącym o pokój, sprawiedliwość i dobrobyt na całym świecie. Po drugie, wytykano hipisom brak oficjalnej organizacji (związku, stowarzyszenia),

1268 Dick Hebdige, dz. cyt., s. 96-99.

zinstytucjonalizowanych ciał decyzyjnych, jednolitego programu i stałych miejsc prowadzenia działalności. Można odnieść wrażenie, że nieformalna, niezinstytucjonalizowana i oparta na personalnych więziach wspólnota emocjonalna była czymś nie do pomyślenia, czymś wykraczającym poza ramy poznawcze autorów i autorek artykułów w oficjalnej prasie.

Podobne reakcje prasy jak wobec hipisów pod koniec lat sześćdziesiątych można było zaobserwować w stosunku do punków w latach osiemdziesiątych. Niekonwencjonalne zachowania i wygląd wiązano z przemocą, agresją, przestępczością i używkami. Do powracających zarzutów należały oskarżenia o propagowanie faszyzmu i nacjonalizmu. Z drugiej strony, zdarzało się też – wskazane przez Hebdige'a – oswajanie wizerunku punku, przedstawianie go w kategoriach młodzieżowej fanaberii, niegroźnej prowokacji lub wyrazu zagubienia w świecie współczesnym. Takie sposoby zawłaszczania młodzieżowych stylów – poprzez kryminalizację lub protekcjonalną familiaryzację – budziły śmiech lub oburzenie samych zainteresowanych¹²⁶⁹. Swoją styl traktowali oni zupełnie inaczej. Krzysztof Jerzy Baranowski wspominał okres licealny w połowie lat siedemdziesiątych w Poznaniu, gdy był związany z kręgami posthipisowskimi:

to był czas długich włosów i rozciągniętych swetrów. Miałem wielki, ukochany, czarno-zielony sweter, chodziłem w nim całą jesień i zimę. Sięgał mi do kolan jak tunika. Co nieco szyłem lub przerabiałem, farbowałem mnóstwo rzeczy. Nosilem – co było dużą ekstremą w tamtym czasie – kolczyk w uchu. Robiłem koszulki z napisami. Nawet zarabiałem na tym w pewnym okresie¹²⁷⁰.

Poruszony przez Baranowskiego wątek samodzielnego wykonywania i przerabiania ubrań i ozdób pojawiał się również w innych wypowiedziach z tego czasu. Praktyki tego typu polegały na oddolnym bricolage'u znalezionych, kupionych, przerobionych elementów¹²⁷¹. Były nie tyle

1269 Pogardę dla oficjalnej prasy codziennej uczestnicy kultury alternatywnej okazywali, redukując ją do stanu makulatury: kupując dzienniki tylko po to, by zaraz ostentacyjnie wyrzucić je do kosza, jak w akcji *Gazety Akademii Ruchu* z 1977 roku, lub sporządzając z czasopism piguły, którymi obrzucano publiczność, jak w działaniach Totartu.

1270 Krzysztof Jerzy Baranowski, *Powiedziałem, że w Peerelu to ja do wojska nie pójdę*, [w:] Anka Grupańska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 170. Baranowski opisywał wygląd swoich ówczesnych znajomych ze szkoły średniej: „Tam całe panoptikum oryginałów można było spotkać. Barwne bardzo. To byli ludzie pokaleczeni psychicznie, często z trudną przeszłością, z porozbijanych domów i tak dalej. Na przykład Mieciu Banaszak z Gniezna, nadzwyczajna postać. Miał niezwykłą *vis comica*. Diabelsko inteligentny, niezwykle prześmiewczy, chodził w kapelusiku typu *love story*, takim grubo utkanym z wełny. W ogóle ubierał się w damskie ciuchy. Chodził w swetrach, które sam robił, nosił korale, miał dziobatą, zabawną – przede wszystkim przez błękitne, roześmiane oczy – twarz. Zarost typu Ho Szi Min, czyli taki dość rzadki” (tamże, s. 170).

1271 Por. David Muggleton, dz. cyt., s. 32.

polityczną manifestacją, ile zapewnieniem sobie pewnego pola autonomicznej kreacji¹²⁷². Wyjaśniała to Anka Grupińska:

Nie jest to wielka walka przeciwko systemowi, ale to daje ci twoją prywatną przestrzeń, bo masz alternatywę taką, że możesz pójść i kupić sobie jakąś koszmarną bluzeczkę. A tutaj, jak zaczniesz kombinować, to jakąś kontrkulturę odzieżową wyprodukujesz. Masz fajną spódnicę i się czujesz niezależna i samorządna w tej spódnicy, a zarazem tworzysz swój osobny świat¹²⁷³.

Grupińska zauważała, że wśród buntujących się studentów w Poznaniu modne było wtedy noszenie długich włosów i brody, workowatych swetrów z owczej wełny robionych na drutach, flanelowych koszul w kratę, dżinsowych lub sztruksowych spodni, a także chodzenie na bosaka; podobne swetry, koszule i spodnie zakładały również studentki.

My wszyscy wyglądaliśmy – wspominała Grupińska – jakbyśmy mieszkali w więzieniu, tak mi powiedziała kiedyś moja frankfurcka koleżanka. Bo myśmy się ubierali na szaro. Po pierwsze dlatego, że nie można było kupić żółtych butów, tak? Po drugie myśmy musieli być cierpiętnicy. Więc moim ukochanym strojem była szara kufajka¹²⁷⁴.

Pisarka dodawała, że elementem rozpoznawczym, wyróżniającym były trzymane pod pachami książki, na przykład Bursy i Wojaczka. W późniejszych latach, wraz z pojawianiem się kolejnych stylów młodzieżowych, poszczególne elementy ubioru stawały się coraz bardziej znaczące, zwłaszcza w środowiskach, w których paradowanie uczelnianymi korytarzami z książką w ręku nie stanowiło głównej praktyki autoprezentacji. Dla punków najważniejszą przestrzenią były miejskie place i ulice – to tam zawiązywali kontakty między sobą, modę traktując jako kod wizualny, czytelny dla wtajemniczonych. Robert Brylewski opowiadał:

Któregoś dnia razem z kolegą z klasy ubraliśmy się tak, żeby nie było wątpliwości, że jesteśmy punkami. Włożyliśmy stare marynarki, do których poprzypinaliśmy mnóstwo agrahek i żyłek. Wymalowaliśmy sobie oczy na czarno aż do brwi i bezczelnie stanęliśmy pod Rotundą, żeby złapać kontakt z innymi. Po chwili obok nas zaczął się kręcić koleś w skórkowej kurtce zapiętej pod szyję jak cinkciarze. „To na pewno ubek” – pomyślałem. Nagle on podchodzi do nas, rozpina tę frajerską kurteczkę, a pod spodem ma krawat – „śledź” cały w agrałkach. „Panowie, ja też” – mówi. – „Spotykamy się w Bolku”. Tak się to zaczęło. Nie było jeszcze punkowego mundurka typu „ramoneska i irokez”, tylko totalna dowolność¹²⁷⁵.

1272Krytycznie na temat stylu polskich hipisów wypowiadał się Sipowicz: „Identyfikacja hipisów polskich z hipisami zachodnimi trochę nadwyreża mit o ich indywidualistycznym nonkonformizmie. Polscy hipisi nie wymyślili ani hipisowskiej filozofii, ani hipisowskiego wyglądu, tak jak przed nimi bikiniarze lub po nich punkowcy. Ich strój i wygląd był pewnego rodzaju uniformem, ogólnościowym znakiem rozpoznawczym określonej postawy. Kolorowym i ekstrawaganckim, szokującym dla oka przyzwyczajonego do szaroburej polskiej rzeczywistości garniturów z Państwowego Domu Towarowego (PDT). Strój ten wołał: jesteśmy inni, lecz inni tylko tutaj. Bowiem tam, za żelazną kurtyną, przyjęto by nas jak braci i poczęstowano relaksującym skretem” (Kamil Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, s. 94).

1273Anka Grupińska, *Fascynowało mnie więc to, co było przeciwko systemowi, a kontrkultura była, oczywiście, przeciwko systemowi*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 218.

1274Tamże, s. 211.

1275Tomasz Lipiński, Robert Brylewski, dz. cyt., s. 50. Na wyjątkowość tego rodzaju spotkań i wywoływane przez nią emocje wskazywał „Koñjo”: „w tamtym czasie wszyscy wyglądaliśmy jak chińska armia, chodziliśmy w łachmanach. Jeśli ktoś miał jakiś fikuśny element garderoby, to wiedziałeś, że to jest człowiek z twojego

„Punkowy mundurek” końca lat osiemdziesiątych skrupulatnie opisywał Tymoteusz Onyszkiewicz, który jako nastolatek zaczął wówczas słuchać muzyki punkowej, porzucając wcześniejsze upodobanie do heavy metalu. Późniejszy działacz anarchistyczny ściął długie włosy, próbując nadać fryzurze kształt irokeza, na tyle jednak subtelny, by nie mieć z tego powodu problemów w szkole podstawowej, której był uczniem. Skórzany płaszcz, flanelowe koszule w kratę i czarne swetry ozdabiał przypinkami ulubionych zespołów. Nie mogąc zdobyć zagranicznych džinsów, zadowolił się ich polskim substytutem, który pofarbował na żółto. „Na nogawce niebieskim długopisem narysowałem «A» wpisane w koło, a pod tym symbolem umieściłem napis «no future»” – wspominał¹²⁷⁶. Trudne do nabycia okazały się również „rumuny”, czyli wysokie, ciężkie buty, sprowadzane z Rumunii, będące „nieodzownym, a także bardzo cennym elementem ubioru każdego punkowca i ogólnie człowieka awangardowego, a także, niestety, skina”¹²⁷⁷. Buty te stanowiły częsty element kradzieży, nierzadko dokonywanych w wyniku napaści na ulicy, podobnie jak skórzane kurtki – „skóry”, zwane też od ich czarnego koloru „papami”, choć te skinheadzi kradli na handel (sami nosili „dżinsówki” i „flyersy”). Z braku „rumunów” Onyszkiewicz nosił brązowe, górskie buty „Podhale Nowy Targ”, „mało profesjonalne” jak na punkowy image¹²⁷⁸. Należało pamiętać również o detalach: podwinięciu nogawek u spodni i zastąpieniu sznurówek białymi sznurkami. Taki wygląd powodował zwykle nieprzychylne reakcje: od pogardliwych komentarzy sąsiadów i „chłopaków z dzielnicy”, poprzez zaczepki i pogróżki podstarzałych „żuli”, spisywanie i uderzenia ze strony milicjantów, po „osiedlowe potyczki” ze skinami. Tego typu konfrontacje skłaniały do zaopatrzenia się w broń: ukrywane pod kurtkami łańcuchy, chowane w kieszeniach „kraniki” i wkładane do nogawek metalowe rurki. Onyszkiewicz podsumowywał:

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych dla młodych ludzi zaangażowanych w subkulturową walkę, to, jak się wyglądało, stanowiło rodzaj świętości. Wygląd był herbem osobowości, a sposób ubrania i umieszczane na ubraniu napisy, rysunki, znaczki i naszywki tworzyły kod, zawierający wiele ważnych informacji na temat ideologicznych przekonań. Choćby sznurówki noszone do glanów: mogły być białe, czerwone, czarne, czerwono-białe i każdy kolor oznaczał co innego. Sznurówki w konkretnym kontekście – rodzaj kurtki, fryzura, długość podwiniętych nogawek – mogły oznaczać, że ktoś uważał się za anarchistę, socjalistę, komunistę, faszystę, antyfaszystę, nazistę lub narodowca¹²⁷⁹.

plemienia. Kolega, pierwszy punk, jakiego poznałem w 1979, opowiadał, że w ogóle jak jeden punk spotkał drugiego punka na ulicy, to bez pytania rzucali się sobie w objęcia, całowali się, ściskali. Stary, to był odlot. Jakbym dzisiaj spotkał innego humanoida na jakiejś dziwnej planecie. Trudno było namierzyć tych, którzy myślą inaczej, mają jakiś alternatywny system wartości, bo dookoła nas było kilkadziesiąt milionów smutnych, nieszczęśliwych ludzi. Stąd jak się takiego człowieka namierzyło, a było ich bardzo niewielu, to było wielkie święto” (Paweł „Końjo” Konnak, rozmowa własna, dz. cyt.).

1276Tymoteusz Onyszkiewicz, dz. cyt., s. 27.

1277Tamże, s. 27.

1278Tamże, s. 28.

1279Tamże, s. 29-30.

Niedokończona rewolucja

W starciach grup młodzieżowych i wobec antypatii znacznej części społeczeństwa, przyjęcie danego stylu było nie tylko identyfikacją polityczną lub estetyczną, lecz także – wyrazem odwagi, dlatego nobilitowało daną osobę w oczach rówieśników. Barbara Fatyga posługiwała się pojęciem osoby-komunikatu, które świetnie uwypuklało ten wymiar komunikacji w kulturze młodzieżowej – choć może w ogóle w kulturze współczesnej – rozmaitych, nieraz bardzo zniuansowanych sensów za pomocą określonego wyglądu, zachowań, stylu bycia¹²⁸⁰. Osoby-komunikaty funkcjonowały w przestrzeni komunikacyjnej, budowanej na fundamencie kontaktów twarzą w twarz, „poprzez komunikację zapośredniczoną przez fanziny, kasety i płyty aż do e-mailu i internetu. [...] jest to przestrzeń ograniczona, przeznaczona dla tych, którzy potrafią się w niej poruszać”¹²⁸¹. Łukasz Medeksza, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych wrocławski punk, uczestnik happeningów Pomarańczowej Alternatywy, opowiadał mi, że w III Liceum Ogólnokształcącym, którego był uczniem, dowiedzieć się o ulicznych happeningach było bardzo łatwo z rozrzuconych ulotek, napisów na ścianach czy tak zwaną pocztą pantoflową; wystarczyło chodzić do szkoły, by zorientować się w alternatywnych wydarzeniach. Nie mniej ważne było odwiedzanie się w mieszkaniach, praktykowane często bez zapowiedzi, a także przesiadywanie w wybranych pubach i barach. Ale oprócz kontaktów w kręgu koleżeńskim komunikacja zachodziła na ulicy, między zgoła nieznającymi się ludźmi:

To, co mi się wryło w pamięć z tamtych czasów, to była pewna łatwość [...] w nawiązywaniu kontaktów. Nie było niczym niezwykłym, że idziesz ulicą i z naprzeciwka idzie ktoś dla ciebie zupełnie obcy, ale ktoś, kto, sądząc po wyglądzie, może mieć podobne zainteresowania do ciebie. Normalne było to, że mówiło się „Cześć, mam na imię tak i tak, interesuję się tym i tym, pogadajmy”. W ten sposób zdobyłem masę kontaktów. Albo ja podszedłem do kogoś, albo ktoś mnie zaczepił. W ten sposób wytworzyła się sieć, *network* ludzi. I to było najprostsze, a obejmowało cały świat w pewnym momencie¹²⁸².

Przykładem zawiązywania tej sieci były okoliczności zostania przez Medekszę dystrybutorem zina „Antena Krzyku”, jednego z ważniejszych czasopism sceny punk i hard core w tamtych latach. Mój rozmówca interesował się tą muzyką i wiedział, że wydawcą „Anteny” był Arkadiusz Marczyński, ale nie miał z nim żadnego kontaktu. Pewnego razu, przechodząc przez Rynek, został zaczepiony przez kilka lat starszego chłopaka, który zaproponował mu kupno fan zina. Okazało się, że był to właśnie Marczyński, oferujący egzemplarz „Anteny”. Medeksza szybko zakolegował się z Marczyńskim i już po dwóch tygodniach sprzedawał „Antenę” w swoim liceum.

1280Barbara Fatyga, dz. cyt., s. 190.

1281Tamże, s. 190.

1282Łukasz Medeksza, rozmowa własna, dz. cyt.

I to wszystko się dzieje z dnia na dzień, znikąd, nagle jesteś w sieci jakiejś i to było wtedy normą, że wszystko, co było wypisywane w takich pisemkach, oparte było na sieciach punk rockowo-hard core'owych. [...]. Było normą, że w fan zinach czy na kasetach zamieszczało się dane kontaktowe. Na przykład były recenzje zinów z Zachodu, a pod każdą z nich adres. Nie było maili, komórek i tak dalej, więc adres pocztowy. Miałem tak, że ileś tych recenzji mi się spodobało, więc ileś listów wykonałem. Mijają kolejne miesiące, a ja już się wymieniałem listami czy fanzinami i kasetami z ludźmi ze Stanów Zjednoczonych, z Anglii, ze Słowacji, z Australii, z kimś tam, nagle to wszystko gra i się okazuje, że to jest element całego globalnego *networku*, który przekracza granice systemów, one się w ogóle nie liczą¹²⁸³.

Medeksza zauważał, że jego zachodni korespondenci mieli szczególny stosunek do uczestników tej globalnej sieci mieszkających w Europie Środkowo-Wschodniej, którym ze współczucia wysyłali za darmo czasopisma i kasety. Dzięki swoim kontaktom Marczyński sprowadził na koncerty: The Ex w 1987 roku we Wrocławiu, De Kift w 1988 roku w Zgorzelcu i NoMeansNo w 1989 we Wrocławiu – zespoły już wtedy znane, choć jeszcze niebędące u szczytu sławy. „Wejście w *network*, wtórna bezpośredniość, intensywność, dostępność kontaktów i wymiana” – podsumowywał Medeksza¹²⁸⁴, zaznaczając że choć kontakty na poziomie krajowym były częstsze i intensywniejsze, to w przypadku sceny muzycznej sieć miała charakter globalny. Ponadto komunikację, która była oparta na korespondencji pocztowej, ułatwiał „recykling” znaczków pocztowych, obniżający koszty wymiany listów i przesyłek¹²⁸⁵. Logiczną kontynuacją tamtych działań i szansą dokończenia kulturalnej rewolucji z lat 1988-1991 był dla mojego interlokutora internet Web 2.0¹²⁸⁶. Z kolei dla Grupińskiej efektem „łącznikowania się” w latach siedemdziesiątych była masowość ruchu „Solidarności”¹²⁸⁷.

1283Tamże.

1284Tamże.

1285Popularną praktyką takiego recyklingu było smarowanie znaczka mydłem, dzięki czemu łatwo można było usunąć z jego powierzchni stempel pocztowy.

1286Medeksza wyjaśniał mi to następująco: „po jakimś czasie sobie uświadomiłem, że w zasadzie to, co dzieje się w tej dziedzinie, to jest to samo, w czym uczestniczyłem na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, tyle że z wykorzystaniem innych technologii komunikacyjnych. Ale cały ten *network*, klimaty typu Facebook, poszerzanie grona znajomych, twórczość oddolna, blogosfera to są dokładnie te same zjawiska, tylko na skalę masową, weszły do mainstreamu. Teraz można to przywrócić, co zaczynałem. I wtedy taką refleksję poczyniłem, że w zasadzie to, co się działo w latach 88-91, ten off ówczesny to było coś w rodzaju niedokończonej i zapomnianej rewolucji. Rewolucja, która się naprawdę dokonała, to była rewolucja polityczna i gospodarcza, ale wtedy równie ważna była rewolucja kulturalna, tylko że ona się nie udała, wtedy nie nastąpił żaden przełom, w moim przekonaniu. Co więcej, opowieść mainstreamowa tamtych czasów jest opowieścią o przewrocie politycznym i gospodarczym, o rewolucji kulturalnej się nie mówi. Albo jest przywoływana na zasadzie ciekawostki: Pomarańczowa Alternatywa – o, jacyś tam pajace wyszli, nie wyczuł ich system i im się udało. W moim przekonaniu było zupełnie inaczej: rodziła się, mogła się urodzić pewna znacznie głębsza, ciekawsza propozycja systemowa. To się nie dokonało z oczywistych względów politycznych, a przede wszystkim finansowych, bo one wtedy były znacznie bardziej kuszące i namacalne. Dopiero po wielu, wielu latach to, co się zaczęło dziać dzięki internetowi, czyli kultura 2.0, zaczęło przywracać tamte wartości. Tutaj się rodzi taka szansa, że powrócimy do tamtego i dokończymy. Mówię górnolotnie bardzo, ale tak bym to widział” (Łukasz Medeksza, rozmowa własna, dz. cyt.).

1287„Dla nas było bardzo ważne, pamiętam, łącznikowanie się po Polsce. Jest kilka osób we Wrocławiu, jest kilka osób w Krakowie, gdzieś tam ktoś z Gdańska... Pamiętam, jak ja zdawałam na anglistykę do Gdańska, to po wywaleniu z egzaminu pisemnego (wyrzucili mnie, bo gadałam) siedziałam w nocy w jakimś klubie, piłam wino i spotkałam

Rozpatrywana przez pryzmat technologii „niedokończona rewolucja” była możliwa dzięki upowszechnieniu dwóch urządzeń: magnetofonów kasetowych i kserokopiarek – pierwsze ułatwiały szybką i wygodną cyrkulację nagrań dźwiękowych, drugie – materiałów pisanych i graficznych. O kasetach piszę w dalszej części, tu chciałbym poświęcić parę słów jeszcze pismu. Czynniki technologiczne w rozwoju zinoń wielokrotnie podkreślał Paweł Dunin-Wąsowicz, wydawca i redaktor kolejno: artzino „Iskra Boża” (od 1989 roku), przemianowanego na „Lampę i Iskry Boże” w 1991 roku, a w 2004 przekształconego w oficjalny, regularny magazyn literacki „Lampa” (a także dziennikarz „Życia Warszawy”, „Machiny” i „Przekroju”, poeta, muzyk i varsavianista). „Technologia umożliwiła rozkwit polskich artzinów i technologia była przyczyną ich zanikania” – pisał Dunin-Wąsowicz we wstępie do *Xeroferii 2.0. Antologii artzinów*, którą opracował w pierwszej dekadzie XXI wieku¹²⁸⁸. Rozpowszechnienie kserografów w latach osiemdziesiątych stworzyło warunki „kopiowania dowolnej ilości egzemplarzy bez kosztownych matryc, profesjonalnego składu drukarskiego”¹²⁸⁹. Dzięki temu w łatwy sposób można było przygotować pierwowzór własnej gazetki i powielić go w liczbie kilkudziesięciu lub kilkuset egzemplarzy, korzystając z kserokopiarki w miejscu pracy (własnym lub kogoś znajomego) albo w komercyjnym punkcie reprograficznym (takie funkcjonowały od około 1986 roku). Popularyzacja komputerów, a następnie internetu w latach dziewięćdziesiątych była dla twórcy „Lampy i Iskry Bożej” początkiem końca powielanych na ksero nieoficjalnych czasopism. Zestandaryzowany skład komputerowy zastąpił graficzną inwencję autorów, a internet jako sfera swobodnej publikacji podważył sensowność wykorzystania materialnych nośników pisma.

Tę myśl Dunin-Wąsowicz rozwinął kilka lat później w eseju *Jak zakwitły i zwiędły kwiaty technologii i demokracji – artziny w Polsce*. Wyjaśniał w nim, że artziny (albo art ziny) są rodzajem fanzinów, czyli „nieprofesjonalnych, niezinstytucjonalizowanych i nieregularnych wydawnictw tworzonych przez pasjonatów”¹²⁹⁰. Sama nazwa fanzin pochodzi od angielskiego *fan magazine*; o ile fanziny dotyczyły najczęściej muzyki, o tyle artziny koncentrowały się na sztuce, a najczęściej –

kolegę, co się potem okazało, że to Tadeusz Żukowski. No i rozmawialiśmy, właśnie o Bursie głównie. I pojawiła się przy nas taka nachlana panienska, która polonistykę w Gdańsku studiowała, i ona zaczęła nam opowiadać o Marii Janion jako o niezwykle wykładowniczy, tak? I jakoś się to łączyło. Jak już byłam w Poznaniu, to ja pamiętałam o Marii Janion. Rozumiesz – że się robiła taka mapa składająca się z bardzo niewielu punktów niezależności. (To okropnie trudno sobie wyobrazić, jak działała komunikacja w czasach, w których nie ma żadnej technologicznej komunikacji. Są tylko spotkania z ludźmi, tylko rozmowy osobiste, czasem listy pisane. Prawie w ogóle nie ma telefonów, nie wspominając o internecie). To jest tak jak z kamyczkiem, który rzucisz na wodę – że był SKS, było trochę ludzi, a wokół każdego z nich jakieś kręgi towarzyskie. I mnie się wydaje, że te kręgi zaczęły się mnożyć i przenikać. To była forpocztka. No, przecież ta «Solidarność» z czegoś powstała” (Anka Grubińska, dz. cyt., s. 222-223).

1288Paweł Dunin-Wąsowicz, *Technologia i ośmielenie*, [w:] *Xeroferia 2.0. Antologia artzinów*, oprac. Paweł Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, s. 3.

1289Tamże.

1290Tegoż, *Jak zakwitły i zwiędły kwiaty technologii i demokracji – artziny w Polsce*, [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989-2009* pod red. Piotra Mareckiego, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 48.

literaturze. W Polsce termin „artzin” miał pojawić się w okolicach roku 1989 i łatwo przyjąć; w tym samym czasie pojawiła się fala samych artzinów. Zniesienie cenzury w 1990 roku było mniej istotne niż zmiana technologiczna, ponieważ już wcześniej druki o nakładzie nieprzekraczającym stu egzemplarzy nie musiały podlegać urzędowej kontroli, a nakłady zinów zwykle mieściły się w tej liczbie. Wiele czołowych w następnej dekadzie artzinów pojawiło się już w latach osiemdziesiątych¹²⁹¹.

Specyfikę artzinów wydawca „Lampy i Iskry Bożej” określał jako „multimedialność bez multimediiów”, stwierdzając, że stanowiły formę pośrednią między jednodziówką a almanachem¹²⁹². Wśród cech charakterystycznych wymieniał liczne manifesty (zwykle nawiązujące do wystąpień dadaistycznych, futurystycznych i surrealistycznych) oraz łączenie przez ich autorów twórczości literackiej z muzyką, graffiti, komiksem i innymi dziedzinami. Zróżnicowane natomiast były objętość (od kilku do kilkudziesięciu stron) oraz techniki reprograficzne. Dostępność zaawansowanych technik druku na offsecie lub risografii w połączeniu ze składem komputerowym pozwalało na niemal profesjonalne publikacje w nakładach sięgających tysiąca egzemplarzy. Niejako w kontrze wobec standaryzacji i wysokich nakładów powstawały jednak czasopisma opracowywane częściowo ręcznie, powielane w niewielkiej liczbie – bardziej obiekty artystyczne niż gazety. Ich twórcy używali

ozdobników w rodzaju specjalnego papieru (na przykład ściernego) na okładkę czy przyklejania blaszki z puszki od piwa jako numeru pisma. Patison w „Xerro” stosował nawet artystyczne nadpalanie stron, zaś Jan Sobczak jeden z numerów „Tytuł Dień do Bly” zakleił klejem hermoli i zatytułował jako numer „hermetyczny”. Któryś z numerów zina „Żaden” wydawanego przez Qbę ze Szczawna Zdroju charakteryzował się tym, że każdy egzemplarz znaczony był indywidualnie kilkoma plamkami farby plakatu na okładce (każdy inaczej)¹²⁹³.

Ekspozowanie materialności pisma podkreślało jego osobisty charakter, więź między słowem a jego autorem. Ślady¹²⁹⁴ pozostawione przez twórcę uobecniały go, na przekór dystansowi, wprowadzanemu wraz z zapośredniczeniem wypowiedzi przez medium pisma. „Pismo i druk dystansują wypowiadającego dyskurs od słuchacza, a zarazem od słowa, które w piśmie i druku

1291 Muzyk Mebli i Paul Pavique Movement wymieniały tytuły: „Skafander”, „Linie”, „Czyżby Agonia Uczuć”, „Drut”, „Higiena”, „Już Jest Juto”, „Woskówka”, „Dobry Jaśko”, „Dada Rzyje”, „Wspólnota Leeżeć”, „Kau Gryzoni na Serze”, „Tytuł Dień do Bly”, „Wyspa” i „Żaden”; warto zauważyć, że spośród tych czasopism tylko „Linie” były z Warszawy. Sieć artzinów była zdecentralizowana, obejmowała w równej mierze duże co małe i średnie miasta.

1292 Tamże, s. 51.

1293 Tamże, s. 52.

1294 Pojęcie śladu stosuję za Philippe'em Lejeune'em, który pisał, że „dziennik to seria datowanych śladów”, rozwijając to stwierdzenie następująco: „Dziennik zaczyna się, kiedy ślady ułożone są w serię i chcą raczej czas uchwycić w jego ruchu, niż zatrzymać przy jakimś istotnym wydarzeniu” (Philippe Lejeune, *Ciągłość i nieciągłość. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, [w:] tegoż, *Drogi zeszycie...*, „Drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, wybór, wstęp i oprac. Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 52, rozstrzelenie autora).

jawi się jako przedmiot czy rzecz”, jak pisał Walter Jackson Ong¹²⁹⁵. Zabiegi dokonywane przez twórców artzinów można rozumieć jako romantyczną idealizację komunikacji niezapośredniczonej, pragnienie zredukowania dystansu poprzez odcisnięcie swojego charakteru w materialnym obiekcie, jak w tych za każdym razem innych kilku plamkach farby, malowanych przez „Qbę” na okładce swojego zina. Takie nieoficjalne periodyki, naznaczone materialnym śladem ręki piszącego (rysującego), adresowane głównie do znanych autorowi osób, były bliskie mail artowi i ogólnie – korespondencji między znajomymi. Michel Foucault zauważał:

List „uobecnia” piszącego temu, do kogo jest on skierowany. Uobecnia nie dlatego, że informuje go o jego życiu, działalności, klęskach i sukcesach, doli i niedoli, lecz dlatego, że czyni go obecnym w sensie dosłownym, bezpośrednim i niemal namacalnym¹²⁹⁶.

Dlatego pisać znaczy też „wystawiać się na spojrzenie” adresata, a list „aranżuje w pewien sposób spotkanie twarzą w twarz”¹²⁹⁷. Foucault wysnuwał te wnioski z refleksji nad korespondencją starożytnych, niemniej sędzę, że odpowiadają one również cyrkulacji artzinów, których autorzy starali się nadać jak najbardziej osobisty, subiektywny ton swoim czasopismom. Dotyczyło to nie tylko najbardziej ulotnych, ręcznie wytwarzanych zinów, lecz także tych, które – jak „Lampa i Iskra Boża” – ukazywały się w większych nakładach, były drukowane na profesjonalnym sprzęcie i stopniowo pojawiały się w oficjalnej dystrybucji. W szerszym kontekście rozmaite ślady, echa, szczątki, dołączane przedmioty, tak częste w twórczości alternatywnej, stanowiły „cytaty z rzeczywistości”, pełniące najczęściej funkcję ewokacji realności (dotyczy to zwłaszcza wklejanych do zinów wycinków gazet czy etykiet butelek piwa), a z drugiej strony – estetyzacji rzeczywistości (na przykład w opowiadaniach z nurtu banalistycznego)¹²⁹⁸.

Niezależnie od swojego zróżnicowania artziny w latach dziewięćdziesiątych tworzyły zdaniem Dunin-Wąsowicza sieć będącą „całkowicie nową formułą alternatywnego życia literackiego”¹²⁹⁹. Publicysta podkreślał, że uczestników tych sieci łączyła pewna wspólnota doświadczeń, którą za Fatygą można by nazwać „wspólnotą pokoleniową”. Drugą cechą tej sieci była jej względna otwartość: poeta lub pisarz, którego utwory nie zyskały uznania w istniejących periodykach, mógł bez większych kłopotów stworzyć własnego zina i włączyć się w cyrkulację. Trzecim wyróżnikiem była pomoc wzajemna wydawców tej prasy, którzy przy różnych okazjach reklamowali i sprzedawali czasopisma swoich przyjaciół. Obowiązywaniu reguły wzajemności

1295Walter Jackson Ong, *Od mimesis do ironii: pismo i druk jako powłoki głosu*, [w:] tegoż, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przeł. i oprac. Józef Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 98.

1296Michel Foucault, *Sobqisanie*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybr. i oprac. Tadeusz Komendant, Aletheia, Warszawa 1999, s. 314.

1297Tamże, s. 314.

1298Por. Ryszard Nycz, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat*, Universitas, Kraków 2000, s. 299-301.

1299Paweł Dunin-Wąsowicz, *Jak zakwitły i zwiędły...*, s. 54.

sprzyjał fakt, że publikacja artzina była przedsięwzięciem niedochodowym, wskutek czego między twórcami nie było konkurencji ekonomicznej. A także imprezy integracyjne: Art Zine Kongres i Art Zine Gallery w Zielonej Górze oraz Art Zine Show w Warszawie – te ostatnie organizował właśnie Dunin-Wąsowicz.

Zintegrowana, różnorodna, dynamiczna i otwarta sieć, która wyłania się z tej opowieści, nie przetrwała jednak zmian ekonomiczno-technologicznych. Autor *Rewelai* utrzymywał, że

początkujący wydawca mógł kserować swoje pismo partiami, rozwijający się miał świadomość, że druk offsetowy wychodzi dwa – trzy razy taniej – ale pod warunkiem, że drukuje się od razu 500 – 1000 egzemplarzy – a na tyle często nie miał pieniędzy. Pojawiła się technika pośrednia – tak zwany risograf, opłacalny w nakładach 100 – 300 egzemplarzy, ale cechowała się ona bardzo kiepską jakością powielania ilustracji¹³⁰⁰.

Dunin-Wąsowicz powtarzał, że skład komputerowy wprowadził fatalną standaryzację w miejsce efektownych kolaży graficzno-słownych, a coraz bardziej atrakcyjną alternatywą dla druku stawał się internet. Ponadto część pisarzy i poetów zdobyła uznanie oficjalnych wydawnictw, w związku z czym zaprzestała uczestnictwa w sieci artzinów. Złożenie tych czynników pograżyło całą konstelację w postępującej atrofii. Myślę jednak, że rację miał Hakim Bey, twierdząc, że do funkcjonowania alternatywnych sieci komunikacji technologia nie jest najważniejsza:

Do skonstruowania sieci informacyjnej wystarcza przecież ustny przekaz, tradycyjna poczta, sieć marginalnych zinów, „telefoniczne drzewa” itp. Kluczem nie jest tu marka ani poziom zaawansowania stosowanej technologii, tylko otwartość i horyzontalny charakter struktury¹³⁰¹.

Taktyki komunikacyjne Pomarańczowej Alternatywy

Ciekawość prasy przyciągały wielotysięczne parady Pomarańczowej Alternatywy. Znamienne jednak, że zainteresowanie dziennikarzy krajowych stanowiło przynajmniej po części efekt zwrotny rozgłosu happeningów w prasie międzynarodowej. Jedną z akcji w 1987 roku Fydrych i jego kompani zorganizowali w czasie trwania Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego, wznowionych we Wrocławiu po kilkuletniej przerwie. Festiwal trwał od 28 września do 10 października, a przybyło na niego wiele trup oraz dziennikarzy z zagranicy. W trakcie trwania Spotkań, 1 października Pomarańczowa Alternatywa stworzyła uliczny happening *Kto się boi papieru toaletowego?* (jego kontynuacja odbyła się 15 października), podczas którego rozdawano deficytowy środek higieniczny, a także uderzano łyżkami w metalowe słupy uliczne w intencji pojawienia się podpasek higienicznych. Reakcją milicji były rewizje toreb i plecaków przechodniów w poszukiwaniu rolek papieru. Wydarzenie, choć nie miało nic wspólnego

¹³⁰⁰Tamże, s. 57.

¹³⁰¹Hakim Bey, *Tymczasowa...*, s. 31-32.

z festiwalem teatralnym, przyciągnęło uwagę przybyłych dziennikarzy, którzy opublikowali relacje w swoich czasopismach; opis happeningu pojawił się między innymi na łamach wpływowego „Village Voice”. Ukazanie się artykułów o Pomarańczowej Alternatywie w światowej prasie kulturalnej zmieniło nastawienie polskich gazet, które śmieiej zaczęły podejmować temat happeningów. W dość podobny sposób sławę bojówkarzy zyskali anarchiści RSA, gdy „Tygodnik Mazowsze” przypisał im rozbięcie oficjalnego pochodu pierwszomajowego w Gdańsku w 1985 roku, a zdjęcia „zadymiarzy” z czarnymi flagami opublikowały zagraniczne „Times” i „Newsweek”. Wskutek zainteresowania prasy Ruch stał się rozpoznawalny w kraju i za granicą – poruszeni wydarzeniami redaktorzy liberalnego „Przeglądu Politycznego” przeprowadzili niedługo później dyskusję z anarchistami, a jej kilkudziesięciostronicowy zapis opublikowali w swoim czasopiśmie.

W dniu Świętego Mikołaja 8 grudnia 1987 roku ulicę Świdnicką – główne miejsce przebiegu happeningów we Wrocławiu – wypełnili happenerzy w czerwonych strojach i z białymi brodami. Nie tylko zresztą tacy; jeden z Mikołajów przybył w towarzystwie szatana, z którym niósł transparent z napisem „Święty Mikołaj nadzieją na reformy”. Gdy milicjanci postanowili aresztować przebierańców, zebrany tłum zaczął skandować: „Ale jaja, zwijają Mikołaja!” i temu podobne okrzyki. Zatrzymano ponoć aż trzydzieści osób, między innymi ludzi zatrudnionych w roli Mikołaja przez pobliski dom towarowy. Kuriozalny wydźwięk całej sytuacji znów został podchwycony przez prasę polską i zachodnią, co wspominał Fydrych:

Na temat aresztowania Mikołajów komentarze mediów były niejednolite. Zachodni dziennikarze próbowali delikatnie stawiać diagnozę co do zmian jakie zachodzą w mentalności młodzieży i opozycji w Polsce. Nieco innego zdania była (polska) gazeta „Żołnierz Wolności”, która krytykowała Majora i „Pomarańczową Alternatywę”¹³⁰².

Relacjonowanie wrocławskich wydarzeń sprawiało zachodniej prasie wiele kłopotów. Nie rozumiejąc dostatecznie wszystkich znaczeniowych niuansów, zagraniczni dziennikarze nie zawsze wychwytywali parodię lub persyflaż zawarte w happeningach oraz towarzyszących im materiałach graficznych i pisemnych. Pojawiały się nawet informacje o trockistowskich lub bolszewickich sympatiach ruchu, kiedy podczas *Wigilii Rewolucji Październikowej* 6 listopada 1987 roku domagano się rehabilitacji Lwa Trockiego, w zawołowany sposób wyśmiewając zasadę *głasnosti* wprowadzaną wówczas w Związku Radzieckim przez Michaiła Gorbaczowa. Zachodnia fascynacja polskimi happeningami dotarła również do Łodzi, w której happeningi robiła Galeria Działań Maniakalnych – tak zwana Łódzka Diecezja Pomarańczowej Alternatywy. Skiba, lider Galerii, zapamiętał niespodziewaną wizytę w jego łódzkim akademiku młodej przedstawicielki Tate

1302Waldemar Fydrych, *Żywoty...*, s. 171.

Gallery, proponującej organizację w Londynie wystawy o Pomarańczowej Alternatywie. Anarchistyczny happener nie skorzystał z tej oferty, ponieważ uznał ją za nieistotną w porównaniu do rewolucyjnych zadań, jakie widział przed sobą w kraju¹³⁰³.

Mimo interpretacyjnych potknięć prasa zachodnia oraz radiostacje Wolna Europa i Głos Ameryki walczyły przyczyniły się do rozgłosu ruchu happeningowego. Także niektórzy dziennikarze i redaktorzy w Polsce nie kryli sympatii wobec popularnego zjawiska. Uliczny *Karnawał Riobotniczy* (w nazwie połączono przymiotnik „robotniczy” z aluzją do Rio de Janeiro, stolicy sławnych brazylijskich karnawałów) z 16 lutego 1988 roku był propagowany już nie tylko pocztą pantoflową, nielegalnie rozrzuconymi i rozklejanymi we Wrocławiu ulotkami i plakatami. Do uczestnictwa w nim zapraszali, wprowadzając indywidualnie i sporadycznie, prezenterzy Programu III Polskiego Radia i Rozgłośni Harcerskiej. W bardziej liberalnych redakcjach starano się kształtować beztroski i apolityczny wizerunek Pomarańczowej Alternatywy jako jednej z wielu kolorowych subkultur młodzieżowych, w ten sposób dopasowując jej fenomen do obowiązującego systemu klasyfikacji. Medeksza wspominał, że „milicja wysłała taki sygnał przez media, w 88 roku chyba ukazał się taki wywiad z jakimś oficerem milicji, który pochwalił Pomarańczową Alternatywę, powiedział, że milicję to bawi, że jest nazywana smurfami, że to jest takie fajne”¹³⁰⁴. Równolegle stopniowo malały też interwencje milicji w przebieg happeningów; wobec akcji Galerii Działań Maniakalnych od grudnia 1988 roku milicja nie podejmowała właściwie żadnych czynności poza obserwacją i kontrolą. Obecność zachodnich dziennikarzy, w tym ekip telewizyjnych (na przykład *Karnawał Riobotniczy* pokazała telewizja w RFN), skutkowałą redukcją skali milicyjnej przemocy.

Jednak głosy krytyczne, które dominowały w mediach oficjalnych od grudnia 1987 roku, bynajmniej nie zanikły. W reprezentującej Komitet Wojewódzki PZPR we Wrocławiu „Gazecie Robotniczej” z 10 maja 1988 roku ukazał się list anonimowego czytelnika potępiającego działania Pomarańczowej Alternatywy i wzywającego władze do przywrócenia porządku. Zarzuty wydają mi się reprezentatywne dla negatywnych opinii:

Ten Major to przykład typowego pasożyta, żerującego na tym, co może otrzymać od naszej ojczyzny i wzbraniającego się przed tym minimum, które każdy obywatel tego kraju powinien dla niej zrobić, zadbać o jej nienaruszalność (m.in. poprzez przygotowanie się do jego obrony). Tymczasem cóż my widzimy? Widzimy anarchistę, bałamucącego młodzież, widzimy przebiegłego gracza jednającego się z podobnymi „politykierami” różnej barwy i odmiany; widzimy wreszcie człowieka chorobliwie zabiegającego o akompaniament różnych pism i pisemek, najlepiej zachodnich, bo stamtąd można otrzymać środki płatnicze na dalsze *dolce vita*¹³⁰⁵.

1303Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1304Łukasz Medeksza, rozmowa własna, dz. cyt.

1305Anonim, „Gazeta Robotnicza”, cytat za: Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 17.

W prasie codziennej nieraz zdarzało się przekręcanie nazwiska Fydrych na Frydrych, być może przypadkowe, ale znaczące, jeśli wziąć pod uwagę silne społeczne fobie antyniemieckie¹³⁰⁶. Natomiast na pewno świadome było pisanie o „pomarańczowych karzełkach”¹³⁰⁷ zamiast o skrzatach i krasnoludkach – deprecjonujące odniesienie do słynnych zaplutyh karłów reakcji z plakatu Włodzimierza Zakrzewskiego z 1945 roku uważam tutaj za oczywiste. Pisano także o „dzieciatkach”, „smurfiatkach”, „igraszkach”¹³⁰⁸ i tak dalej, co miało infantylizować ruch. Kiedy Fydrych trafił na krótko do więzienia, retoryka prasy się zmieniła: infantylizacja ustąpiła miejsca kryminalizacji działań, a liderów ruchu prorządowe gazety obwołały zawodowymi politykami, zakłócającymi porządek, niepokojącymi mieszkańców oraz instrumentalnie wykorzystującymi energię młodzieży. W tym tonie pisał o Pomarańczowej Alternatywie Tomasz Szymański z „Gazety Robotniczej”:

Nie na darmo chwali ją pod niebiosą Józef Pinior, nie na darmo Jacek Kuroń myśli o upowszechnieniu wrocławskich doświadczeń w innych polskich miastach. I nie jest przypadkiem, że majstrują przy niej ci sami ludzie, których znamy od lat co najmniej kilku z działań przeciwko Polsce”¹³⁰⁹.

„To była obrona mieszczaństwa, że normalny człowiek chce mieć święty spokój, pić herbatę i mieć ciepłą wodę, a tutaj jacyś wariaci, jacyś krzykacze robią wybryki” – komentował wydzźwięk dotyczących happeningów artykułów w oficjalnej prasie Krzysztof Skiba¹³¹⁰. W przeciwieństwie do podejrzanych i szkodliwych działań happenerów postępowanie milicji przedstawiano w prasie jako rozsądne, profesjonalne i wielkoduszne ustanawianie na powrót ładu na ulicach. „Było już po 17 i służby porządkowe nie mogły już przedłużać owej hucpy” – argumentował autor „Słowa Polskiego”¹³¹¹. Na łamach „Gazety Robotniczej” wrocławscy milicjanci proponowali stałe przeniesienie happeningów ze Świdnickiej, gdzie rzekomo stwarzały zagrożenie dla ruchu drogowego, na plac przed siedzibą Komendy Wojewódzkiej. Z pewnością „Gazeta Robotnicza” jako wrocławski organ partii rządzącej nie mogła prezentować Fydrycha i jego kompanów w korzystnym świetle. Niemniej Pomarańczowa Alternatywa potrafiła częściowo zjednać sobie przychylność środków masowego przekazu, a w każdym razie poszczególnych dziennikarzy i publicystów, którzy przedstawiali jej łagodny, zabawowy i przyjazny wizerunek, a nawet informowali o datach planowanych wydarzeń.

1306Na przykład: Marek Koprowski, *Wszystkiemu winne są krasnoludki*, „Odgłosy” 9/1989, s. 6.

1307 Por. cytaty „Żołnierza Wolności”, [w:] Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 74.

1308 Marian Kozłowski, *Czy istnieje taka alternatywa?*, „Gazeta Robotnicza” 53 (12037)/1988, „Magazyn Tygodniowy” 9 (1375)/1988, s. 7.

1309Tomasz Szymański, *Pomarańczowa Alternatywa, czyli o tym jak Major strugał wariata*, „Gazeta Robotnicza” 68 (12052)/1988.

1310Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1311„Jasz”, *Głupie jaja*, „Słowo Polskie” 39 (12597)/1988, s. 2.

Radio: użytkownicy i praktyki

Media elektroniczne, przede wszystkim radio i telewizja miały na proces kształtowania się kultury alternatywnej wpływ nie mniejszy niż słowo drukowane. Wspomniałem już o udziale krajowych i zagranicznych rozgłośni radiowych w popularyzacji happeningów Pomarańczowej Alternatywy. Jednak wiadomości, których całymi rodzinami słuchano w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, próbując uchwycić sygnał Wolnej Europy, dotyczyły najczęściej spraw ściśle politycznych: strajków, protestów, decyzji przywódców rządu i związków zawodowych, stosunków międzynarodowych, stanowisk państw zza „żelaznej kurtyny”. Oprócz informacji szukano opinii i komentarzy poszerzających spektrum interpretacji wydarzeń oferowane przez państwowe rozgłoszenie w Polsce. Dla niektórych osób słowo „radio” stanowiło właściwie synonim radia Wolna Europa. Urodzony w 1952 roku działacz „Solidarności” Julian Zydorek zapamiętał z dzieciństwa, że skala zakupionego przez jego ojca radioodbiornika Pionier była zawsze ustawiona na Wolną Europę, której słuchano mimo zakłóceń na falach i przestróg sąsiadów przed donosicielami¹³¹². Znaczenie Wolnej Europy w życiu codziennym podkreślał Ryszard Czapara, o rok starszy działacz „Solidarności” w Akademii Rolniczej w Poznaniu, a następnie redaktor i wydawca „Obserwatora Wielkopolskiego” i „Czasu Kultury”:

Jakiegokolwiek napięcie, jakaś niejasność – słuchało się Wolnej Europy. O! To bez przerwy. Do takiego stopnia, że ja – śmieszne rzeczy teraz – w Wolnej Europie po raz pierwszy usłyszałem zespół the Beatles. Tak falami chodziło: fala uciekała, przyływała, było takie skrzeczenie. I rzeczywiście ta Wolna Europa pojawia się jako element dnia powszedniego, bo myśmy żyli w bardzo małej przestrzeni. Na Nowowiejskiego dziadkowie mieszkali w jednym pokoju, a rodzice ze mną i bratem w drugim. Wszyscy więc w tym uczestniczyli, w tej ceremonii życia codziennego, polegającej na tym, że się wspólnie jadło, wspólnie się słuchało. Zresztą pierwszy mebel moich rodziców – to z opowieści znam – który mój ojciec kupił, to było radio. Nie mieli na czym spać, a mieli radio¹³¹³.

Dla ludzi urodzonych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych radio było źródłem nie tylko i nie przede wszystkim informacji i opinii. Często ważniejsza od serwisów informacyjnych i audycji publicystycznych była muzyka, prezentowana na listach przebojów i w autorskich audycjach poświęconych określonym gatunkom muzycznym. Mikołaj Lizut w artykule *Pogo w Bieszczadach* przypomniał anegdotę o tym, jak w niewielkich Ustrzykach Dolnych położonych przy granicy z Ukrainą SRR powstał dzięki pomocy Wolnej Europy jeden z pierwszych i najbardziej ortodoksyjnych zespołów punkowych: KSU. Eugeniusz „Siczka” Olejarczyk, założyciel i lider grupy, zasłuchiwał się w płytach starszego brata – albumach zespołów rockowych

¹³¹² Julian Zydorek, dz. cyt., s. 34.

¹³¹³ Ryszard Czapara, *W Wolnej Europie po raz pierwszy usłyszałem The Beatles*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 47.

i big beatowych – i w zachodniej muzyce prezentowanej w Wolnej Europie, nagrywając piosenki na magnetofon szpulowy i notując wykonawców. Gdy pewnego razu „Siczka” i koledzy przypadkowo usłyszeli utwór brytyjskich Sex Pistols, od razu wiedzieli, że chcą grać punka, zapominając o Niebiesko-Czarnych, Czesławie Niemenie, Pink Floyd i Led Zeppelin. Podekscytowani napisali list do rozgłośni, który nadała ciotka jednego z chłopców po wyjeździe do Kanady.

Po kilku miesiącach – opowiada „Siczka” – w Wolnej Europie pojawił się cotygodniowy cykl audycji z muzyką punkową i nowofalową. Pierwszą audycję zadedykowali fanom punk rocka z Bieszczad i powiedzieli o naszym liście. Byliśmy w szoku¹³¹⁴.

Dalsze konsekwencje nie były już tak miłe: o sprawie dowiedzieli się funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa, którzy zrobili rewizje w domach młodych słuchaczy i sprawdzili całą ich korespondencję. Niemniej fascynacja punkiem, zapoczątkowana przypadkowym usłyszeniem piosenki w Wolnej Europie, stanowiła punkt wyjścia historii KSU, zespołu wciąż aktywnego i poważanego przez fanów punku w Polsce.

Drugą często słuchaną przez młodych ludzi zagraniczną radiostacją było Radio Luksemburg. Anglojęzyczne audycje muzyczne tej rozgłośni stanowiły jeden z głównych kanałów przepływu zachodniej muzyki popularnej do krajów tak zwanej demokracji ludowej, niekiedy na konkretne prośby słuchaczy telefonujących z Europy Środkowej. Urodzony w 1951 roku poeta Bolesław Kuźniak tak mówił o czasach, gdy mieszkał w internacie technikum:

Nie mieliśmy możliwości kupowania płyt, gdzieś tam przez Radio Luksemburg do nas coś docierało. Ja wtedy byłem przekonany, że Czesław Niemen to jest niezwykle oryginalne zjawisko – do czasu, kiedy nie poznałem muzyki Jamesa Browna¹³¹⁵.

Wydaje się, że Radio Luksemburg największy wpływ wywarło na generację pierwszych uczestników ruchu punkowego. Dzięki Radiu Luksemburg z punkiem zetknął się Radosław Jankowski, jeden z prekursorów tego nurtu we Wrocławiu. „Magilla”, czyli Jacek Kosiński, wokalista punkowej grupy Zwłoki, wspominał:

W podstawówce słuchałem różnych rzeczy. Jakies AC/DC, Lokomotiv GT. Chwytałem się wszystkiego, bo człowiek właściwie nie miał dostępu do płyt. Chodziło się po znajomych, słuchało Luksemburga¹³¹⁶.

Tej samej stacji słuchał jego kolega z zespołu, a wcześniej lider efemerycznej Twarzy Pedala Cezary „Skuter” Kamienkow:

O istnieniu punk rocka dowiedziałem się z „Radaru”, takiego młodzieżowego pisemka. To musiało być w okolicach 1976 roku. Pisali o Patti Smith, że to punkowa muza i początek jakiegoś nowego stylu. Zacząłem się tym wszystkim interesować, ale naturalnie nie miałem dostępu do żadnych nagrań. Jedynym

1314Mikołaj Lizut, *Pogo w Bieszczadach*, [w:] tegoż, *Punk Rock Later*, s. 139.

1315Bolesław Kuźniak, *A mnie się wydawało, że taki Peerel to był zawsze w Polsce*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, dz. cyt., s. 30.

1316Jacek Kosiński, *Ten rozkrzyczany Rotten konkretnie mnie kręcił*, [w:] Jakub Michalak, dz. cyt., s. 50.

źródłem wiedzy były artykuły w gazetach, bardzo niepochlebne i szczerze mówiąc, zdawkowo traktujące temat.

Któregoś dnia przeczytałem, że Radio Luksemburg uruchamia cotygodniowe audycje poświęcone punk rockowi. Posłuchałem i... trzasnęło mnie. Nagrywałem je namiętnie, i nie miało dla mnie znaczenia, że na taśmach rejestrują się przy okazji jakieś piski, zgrzyty. To był 1977 rok, miałem 15 lat. Myślałem wtedy: „Kurczę, taka prosta muzyka, a przy tym taka fajna. Przecież ja też mógłbym ją robić”¹³¹⁷.

Trzecią popularną wśród młodzieży rozgłośnią była „Trójka” – nadający od 1962 roku (ale do lat siedemdziesiątych zaledwie kilka godzin dziennie) Program III Polskiego Radia. W odróżnieniu od „Jedynki”, która była zorientowana na muzykę rozrywkową, taneczną, disco z domieszką klasycznego rocka i rock'n rolla, a także „Dwójki”, prezentującej kulturę „wysoką”, najmłodszy Program III relatywnie najczęściej udostępniał swoje fale nowym zjawiskom i trendom muzycznym. Nie znaczy to bynajmniej, że w „Trójce” nie można było usłyszeć muzyki poważnej albo dyskotekowej ani że Program I zamykał się na nowe, zadziorne brzmienia. Tego rodzaju wyraziste podziały zdarzają się we wspomnieniach, niemniej należy uznać je za efekt porządkującej pracy pamięci.

Różnorodność stylistyczna i gatunkowa wszystkich trzech państwowych rozgłośni była duża i zmieniała się w czasie, o czym może świadczyć chociażby porównanie list przebojów „Jedynki” i „Trójki”. Obie wystartowały w kwietniu 1982 roku, na obu początkowo oddzielnie traktowano piosenki polskie i zagraniczne (w Programie I były to właściwie dwa osobne zestawienia, w Programie III zestawienie było jedno, ale piosenki polskie i zagraniczne odróżniano w systemie głosowania); pierwszą prowadził Bogdan Fabiański, drugą – Marek Niedźwiecki. Spośród polskich wykonawców na obu listach wysoko plasowały się zarówno zespoły rockowe (w tym heavy metalowe i post punkowe), jak i popowe (w tym synth popowe i new romantic) – na przykład na obu mocne pozycje miały polskie: Maanam, Perfect i Kombi. Na *Liście Przebojów Programu Trzeciego* znajdowało się zapewne więcej utworów post punkowych i nowofalowych, także wykonywanych przez grupy reprezentujące scenę alternatywną, jak Izrael, Klaus Mitffoch, Śmierć Kliniczna, Tilt, Siekiera. Niemniej różnice repertuarowe nie były tak wielkie, jak bywa to współcześnie przedstawiane. Ponadto również w „Dwójce” w latach osiemdziesiątych zdarzały się audycje dotyczące „ambitnych” odmian rocka, na przykład *Romantycy muzyki rockowej*, w których Tomasz Beksiński prezentował muzykę progresywną, new wave, cold wave i new romantic.

Myślę, że jako generalizacje można przedstawić trzy stwierdzenia: 1) w Programie III było w porównaniu z I i II Programem Polskiego Radia więcej muzyki; 2) muzyka ta znacznie częściej niż w pozostałych stanowiła nową produkcję zachodnią; 3) udział najnowszych gatunków rocka i popu w prezentowanej na falach „Trójki” twórczości muzycznej był znacznie wyższy niż

¹³¹⁷Cezary Kamienkow, dz. cyt., s. 55.

w Programach I i II. „Trójka” od początku była projektowana jako oferta kulturalna skierowana głównie do młodych, wykształconych odbiorców; stąd jej formuła była mniej elitarna niż Programu II i bardziej popkulturowa (czy nawet zwesternizowana) niż Programu I. Ta formuła została wzmocniona w 1982 roku po przerwie w nadawaniu na początku stanu wojennego – stacja jeszcze szerzej otworzyła się na muzykę rockową i lekki, familiarny styl prowadzenia audycji. Jednak to, co przyciągało rzeszę młodzieży, co radykalniejszych kontestatorów odpychało jako jedynie pozór wolności. Skiba nazywał „Trójkę” wprost „wentylem bezpieczeństwa”: „Niech młodzież zajmie się muzyką, niech sobie słucha, tłumaczy teksty Dylana – a niech nie wychodzi na ulice”¹³¹⁸.

„Mieszkaliśmy w muzyce”

Sztandarową, nadawaną od 1968 roku po dziś audycją Programu III był *MiniMax*, czyli *minimum słów, maksimum muzyki*, prowadzony niemal do samego początku przez Piotra Kaczkowskiego, prezentującego również *Muzyczną Poczte UKF*. W czasie swojej wieloletniej pracy Kaczkowski wyrobił sobie status głównego w Polsce propagatora rocka progresywnego i z tym gatunkiem jest zwykle kojarzony, choć promował również zespoły grające gatunki pokrewne: rock psychodeliczny, rock artystyczny, hard rock i heavy metal. Wybory estetyczne Kaczkowskiego padły na podatny grunt. Preferowane przez niego odmiany rocka wyróżniały się zawartym w warstwie dźwiękowej przekazem emocjonalnym, wobec którego słowa, ich znaczenia i poziom poetycki stawały się kwestią drugorzędną; wiele utworów było po prostu instrumentalnych. Taka muzyka była łatwa do przyswojenia dla szerokich rzesz słuchaczy w Polsce, gdzie znajomość języka angielskiego (czyli dominującego języka muzyki rockowej) pozostawała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych bardzo ograniczona, o czym świadczy zwyczaj tłumaczenia przez Kaczkowskiego i innych prezenterów radiowych nazw zespołów, tytułów płyt i piosenek. Nierozumienie słów nie przeszkadzało melomanom wczuwać się w strumieniu dźwięków, oddawać się marzeniom i fantazjom. Z drugiej strony, muzyczne wyrafinowanie kompozycji rocka progresywnego (i artystyczne pretensje ich twórców) dostarczało fanom snobistycznego poczucia kontemplacji sztuki „wysokiej”.

Przykładem niech będzie grupa Budgie, poza rodzimą Walią popularna właściwie tylko w Polsce. Podczas jednej z wizyt na Wyspach Brytyjskich Kaczkowski miał natrafić na pierwszą płytę Budgie, utrzymaną w cenionym przez prezentera stylu hard rocka. Po powrocie do Polski Kaczkowski zaczął promować swoje odkrycie w *MiniMaksie*. Gdy w sierpniu 1982 roku Budgie przybyli zagrać w Polsce trasę koncertową, mieli już status rockowych artystów najwyższej próby.

¹³¹⁸Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

W trakcie czternastu dni muzycy zagrali szesnaście koncertów w halach i dużych salach koncertowych, co wystarczająco wymownie świadczy o ich nagłym uwielbieniu nad Wisłą. Jak na ironię, styl Budgie w międzyczasie się zmienił – grupa grała już znacznie mniej skomplikowaną formalnie muzykę heavy metalową. Niemniej popularność „Papugi”, jak tłumaczono nazwę grupy, pozostawała duża¹³¹⁹.

Z muzycznych gustów młodzieży, kształtowanych przez autora *MiniMaksu*, naśmiewał się w swojej autobiografii Stasiuk:

Musiało być długo, nudno i na poważnie. Pięć minut gitarowej solówki wcale nas nie zadowalało. Najlepiej jakby było dziesięć i to na perkusji. Jak Piotrowski z Apostolisem na kortach Legii. Publikacja szalała, chociaż wszystko razem, jak popatrzeć, nie miało żadnego sensu. Zwyczajnie się ścigali¹³²⁰.

Kilka stron dalej pisarz przypominał wpływ Kaczkowskiego na upodobania młodych ludzi: Siedemdziesiąty szósty, siedemdziesiąty siódmy. Kaczkowski w Trójce puszczał w kółko Emersonów i Yesów. To nie było uczciwe. Załatwił nas na cacy. Puszczał ten gnój i rozmiękczał nam charaktery. Przy takiej muzyce można brać tylko heroinę. Pewnie nie wiedział. Mógł się kogoś spytać. Na przykład Metysa. On się na tym znał. Mieszkał na Koźlej i mieliśmy blisko. Wyglądał jak młody Robert Redford. Jakby tam wszedł Iggy Pop, to byśmy mu nakopali. Nie znaliśmy kolesia. Patti Smith też byśmy pogonili. Co za czasy. I całe New York Dolls. Przegrane pokolenie. Młodzi powinni słuchać ostrej muzyki, a nie takiego pitolenia, takiej pedalskiej brzdąkaniny. Rick Wakeman w nocnej koszuli jak jakiś druid. Po kryjomu słuchałem Slade'ów¹³²¹.

Z czasem Stasiuk i jego koledzy zwrócili się w stronę bluesa. Ale nie wszyscy mieli tak ironiczny stosunek do rocka progresywnego i psychodelicznego. Emocjonalną moc tej muzyki podkreślał Kuźniak:

Już nie słuchaliśmy Beatlesów. Słuchaliśmy muzyki takiej, jak na przykład King Crimson, co ma niesamowity ładunek emocjonalny, wolnościowy. Muzyki, w której nie ma kompromisów ze światem, ale jest mocne, stanowcze, pełne wypowiedzenie własnego istnienia. W sposób nagły świadomość społeczna się w nas obudziła i żarty się skończyły! Już było wiadomo, że trzeba pewnych rzeczy bronić! Nie wolno udawać, że się nie widzi tego, co wokół! A młodość to wszystko potęgowała, wyolbrzymiała i radykalizm bywał bezwzględny. Komuniści zajęli w Polsce wszystko. Gdziekolwiek człowiek się nie ruszył, w którąkolwiek stronę, to zawsze się o ten mur ich własności rozbijał. Natomiast muzyka była czymś takim, nad czym oni nie mieli władzy, ona tworzyła się tam, gdzie oni nie rządzili. To było coś, co na nas bardzo mocno działało, bo to była kontestacja pełna. Nie, żeby komunizm obalić, ale żeby było totalnie inne życie na ziemi. [...]. Mieszkaliśmy w muzyce. Myśmy się spotykali, rozmawiali i słuchali muzyki na okrągło. I to była nasza ojczyzna, bo do innej nie mieliśmy dostępu. Do 1989 nie oglądałem telewizji,

1319Trzy miesiące po trasie koncertowej piosenka Budgie *Hold on to Love* zadebiutowała na *Liście Przebojów Programu Trzeciego*, gdzie utrzymała się przez czternaście tygodni, sięgając czwartego miejsca. Kolejny utwór na *Liście...*, *Alison*, przebywał tam przez dwanaście tygodni, zdobywając raz drugą, a trzy razy – pierwszą lokatę.

1320Andrzej Stasiuk, dz. cyt., s. 12.

1321Tamże, s. 19-20.

ponieważ nie mogłem znieść tego kłamstwa. Telewizor gdzieś w piwnicy wyładował, razem z węglem! Żyliśmy w grupie przyjaciół właściwie¹³²².

Stwierdzenie „mieszkaliśmy w muzyce” oznaczało, że dla wspólnot hipisowskich, w których poruszał się Kuźniak, muzyka nie była tłem rozmów, nie służyła do tańczenia, nie stanowiła też obiektu kontemplacji. Była przeżywana, a jej ton i nastrój ulegały interioryzacji. W ten sposób stawiała się bardzo mocnym spoiwem więzi grupowych.

Na jeszcze inne potrzeby odpowiadał, zdaniem Piotra Bratkowskiego, „cichy fanatyzm” wielbicieli twórczości Leonarda Cohena¹³²³. „Szaleństwo” na punkcie żydowsko-kanadyjskiego barda zaczęło się w Polsce, w przekonaniu felietonisty „Literatury”, około 1974 roku, gdy kultywowany indywidualnie „cichy fanatyzm” nagle stał się powszechnie znanym faktem:

Znajomość piosenek Cohena, umiejętność ich śpiewania z gitarą stała się poważnym atutem towarzyskim (wspominam do dziś Joasię G., Jarka S., Jurka M., prawdziwych mistrzów w tej dziedzinie). Ci z nas, którym udawało się wymknąć za granicę, nie mieli po co wracać bez płyt Cohena, które potem krążyły „wśród ludzi”. Osoby znające angielski gwałtownie tłumaczyły teksty tym, którzy angielskiego nie znali, ale którzy również kochali Cohena. Pojawiło się wielu anonimowych konkurentów dla Macieja Zembatego i Jacka Kleyffa, jedynych profesjonalnych pieśniarzy, którzy piosenki Cohena z własnymi tekstami włączali do swego repertuaru. „Ogólnopolski festiwal pieśni Leonarda Cohena”, impreza, która jak słyszałem już dwukrotnie odbyła się w Krakowie, ma mimo swojej bezprecedensowości mocniejszą bazę kulturową niż parę innych festiwali piosenki¹³²⁴.

Cohen nie miał statusu gwiazdy, idola jak Beatlesi, Rolling Stonesi, Bob Dylan czy Jimi Hendrix. Czczony był w ukryciu, przez ludzi, którzy starali się wystrzegać odruchów zbiorowych. Bratkowski wyjaśniał to specyfiką swojego hipisowskiego środowiska, które z jednej strony wychowało się już na muzyce rockowej i pasjonowało się nią, a z drugiej strony, miało aspiracje artystyczne i intelektualne. Cohen jako uznany pisarz i poeta, który zaczął grać muzykę rockową i osiągnął duże powodzenie, nie rezygnując z subtelności swoich wierszy, miał ucieleśniać „pewien mit generacyjny, marzenie pokoleniowe”¹³²⁵. Poeta i muzyk udowodnił bowiem, że rock może być wartościową twórczością o ważkich, egzystencjalnych treściach, wcześniej dostrzeganych tylko w sztuce „wysokiej”. Bratkowski był przekonany o wielkim wpływie dzieł Cohena na młodą polską kulturę mimo ówczesnego braku oficjalnych tłumaczeń książek zachodniego pisarza; wśród twórców, u których „reminiscencje cohenowskie są zupełnie oczywiste” autor *Cichego fanatyzmu...* wymieniał Edwarda Stachurę, Jana Kelusa, Stanisława Stabrę, Katarzynę Boruń, Jacka Kleyffa i Antoniego Pawlaka, a także samego siebie jako poetę¹³²⁶. Z perspektywy czasu można dodać, że

1322Bolesław Kuźniak, *Mieszkaliśmy w muzyce...*, s. 118.

1323Piotr Bratkowski, *Cichy fanatyzm. Cohen jako ucieleśnienie mitu*, „Literatura” 5/1985, podaje za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 83.

1324Tamże, s. 83-84.

1325Tamże, s. 84.

1326Tamże, s. 85.

uznanie Cohena w Polsce za wybitnego artystę ułatwiały prostota językowa jego poezji, osadzenie w metaforze biblijnej i przesłanie niebudzące obyczajowych i politycznych kontrowersji w takim stopniu jak Jima Morrisona czy Micka Jaggera.

„Cichy fanatyzm” wielbicieli Cohena w perspektywie komunikacyjnej jest ciekawy jako zjawisko funkcjonujące bez spektakularnych manifestacji, poza środkami masowego przekazu, z wyjątkiem audycji radiowych Zembatego, który z dokonaniem Cohena zapoznał się w 1972 roku. Faktycznie twórczość Cohena zaistniała w Polsce na szerszą skalę po roku 1974. Cztery lata później Tomasz Zygałdo wyreżyserował telewizyjne widowisko *Pieśni miłości i nienawiści* według scenariusza Macieja Karpińskiego i Macieja Zembatego złożone z utworów Cohena w ich przekładach¹³²⁷. Sam Zembaty był głównym popularyzatorem Cohena w Polsce i bodaj najaktywniejszym wykonawcą jego piosenek na świecie. Tylko w latach osiemdziesiątych wydał trzy albumy ze swoimi wykonaniami i tłumaczeniami utworów barda¹³²⁸, w sumie zaś osiem z łącznie ponad sześćdziesięcioma piosenkami. Gdy Cohen, dość niespodziewanie, zahaczył o Polskę w trakcie swojej europejskiej trasy koncertowej, wydarzenie to porównywano do słynnego koncertu Rolling Stonesów w warszawskiej Sali Kongresowej w 1967 roku. Skądinąd koncert Cohena w Sali Kongresowej 22 marca 1985 roku sam w sobie był zaskakujący: publiczność oczekiwała od artysty politycznych deklaracji i poparcia „Solidarności”, podczas gdy ten wołał mówić między piosenkami o losach Żydów w Europie Środkowej i studził nastroje, wskazując potrzebę zarówno silnych związków zawodowych, jak i silnego rządu.

Popularność w Polsce Budgie i Leonarda Cohena, w pierwszym przypadku będąca światowym fenomenem, w drugim – znacząco przekraczająca sławę artysty w innych krajach, wynikała z potrzeb polskich słuchaczy muzyki, które zaspokajała ta i inna jeszcze twórczość. Ale nie mniej istotny był fakt ograniczenia komunikacji między krajem a zagranicą i centralizacji krajowych mass mediów. Polskie fascynacje zagranicznymi muzykami, którzy na świecie niekoniecznie zdobyli status wybitnych, nie byłyby tak silne, gdyby muzyczna publiczność miała dostęp do szerszej oferty za pośrednictwem bardziej zróżnicowanych kanałów. Kaczkowski i Zembaty (oczywiście nie tylko oni) mogli stosunkowo łatwo wylansować twórczość odpowiadającą własnym gustom, ponieważ dla wielu odbiorców stanowili zasadnicze, jeśli nie jedyne źródło wiedzy o muzyce rockowej.

1327W blisko godzinny przedstawieniu poza Karpińskim i Zembatym wystąpili uznani już wtedy aktorzy i muzycy: Roman Wilhelmi, Elżbieta Adamiak, Teresa Haremza, Andrzej Poniedziałki, Jacek Bednarek, Waldemar Chyliński, Olga „Kora” Ostrowska, Marek Jackowski, Jan Kanty Pawluśkiewicz, John Porter. Jednak *Pieśni miłości i nienawiści* zostały zablokowane przez cenzurę i do emisji w TVP trafiły dopiero 12 stycznia 1981 roku – była to zresztą jedyna możliwość obejrzenia ich w PRL.

1328W 1983 roku *Ballady Leonarda Cohena*, w 1985 roku *Alleluja. Ballady Leonarda Cohena* oraz w 1988 roku *First We Take Manhattan, Then We Take Warsaw*.

Oprócz docierających z zagranicy Wolnej Europy i Radia Luksemburg oraz trzech programów Polskiego Radia (a także stacji regionalnych) młodzież w latach osiemdziesiątych słuchała jeszcze jednej stacji: Rozgłośni Harcerskiej. Prowadzona przez Związek Harcerstwa Polskiego powstała jeszcze w 1957 roku i stanowiła jeden z pierwszych etapów kariery dla wielu dziennikarzy i prezenterów, a grana przez nią muzyka od początku miała bardziej młodzieżowy charakter od linii Polskiego Radia. Trudno by ją jednak uznać za środek masowego przekazu: początkowo nadawała na falach krótkich, co bardzo ograniczało możliwości jej odbioru. Zmiana nastąpiła w 1982 roku, gdy audycje Rozgłośni Harcerskiej pojawiły się na falach Programu IV Polskiego Radia. Wtedy też profil stacji zmienił się na alternatywny: prezentowano muzykę punk, reggae, nową falę, industrial, relacjonowano festiwal w Jarocinie, a w gronie prezenterów znaleźli się Jerzy Owsiak i Paweł Sito. Na *Liście Przebojów Rozgłośni Harcerskiej* (publikowanej w „Na Przełaj”, a przez pewien czas funkcjonującej jako *Polski Independent*) znajdowały się zespoły takie jak Dzieci Kapitana Klossa, Abaddon, Moskwa, T.Love Alternative, Variete, Dezerter – grupy, które w ogóle nie pojawiały się w zestawieniu „Trójki”. Choć, ponownie, różnice nie były ostre – większość piosenek była wspólna dla Programu III i Rozgłośni Harcerskiej – to ta druga zdecydowanie adresowała swoją propozycję muzyczną do najmłodszej, alternatywnej publiczności, podczas gdy „Trójka” projektowała swojego idealnego słuchacza znacznie szerzej. Szczególnie w drugiej połowie dekady repertuar Rozgłośni Harcerskiej został opanowany przez utwory sceny alternatywnej.

Prezentowanie na falach koncesjonowanej radiostacji punkowych utworów spotkało się z podejrzliwością niektórych uczestników kultury alternatywnej. Piotr „Pietia” Wierzbicki na łamach wydawanego przez siebie zina „QQRyQ” w 1988 roku pisał o „harcerskich punkach” – grupie alternatywnej młodzieży, której gusta były kształtowane przez Rozgłośnię Harcerską i magazyn „Na Przełaj”¹³²⁹. Zdaniem redaktora „QQRyQ” nowe pokolenie punków „jest to po prostu spora grupa bezmyślnych konsumentów, tępych, egoistycznych fanów rocka”¹³³⁰. Młodzi punkowcy mieli dawać się urabiać przez radio i prasę, przyjmując naiwnie i bezkrytycznie ich przekazy. „Są bezpieczni, ulegli, grzeczni, a jeżeli już za coś się biorą, to wychodzi z tego pustka lub żenująca bufonada. Najgorsza jest ta bezmyślność i bierność z jaką akceptują wszystko co wpycha im się pod płaszczykiem alternatywy”¹³³¹. Zgryźliwe uwagi „Pietii” o „harcerskich punkach” nie były bezzasadne z punktu widzenia jego aspiracji do zbudowania oddolnej i autonomicznej kultury alternatywnej. W tej perspektywie zamiast wkraczać do oficjalnych instytucji i koncesjonowanych środków przekazu, należało raczej oddzielić się od nich jak

1329„Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Harcerski punk*, „QQRyQ” 12/1988, s. 3.

1330Tamże, s. 3.

1331Tamże, s. 4.

najwyraźniejszą linią, by ocalić efekt własnej, radykalnej niezależności. Wierzbicki adresował swoje słowa do czytelników, których w 1988 roku miał już sporo i którzy podzielali jego wizję punkowej wspólnoty. Do umiarkowanych słuchaczy Rozgłośni Harcerskiej słowa te nie mogły dotrzeć.

Problemy Rozgłośni zaczęły się w czasach kapitalizmu, gdy Program IV odmówił dalszego użyczenia swojego pasma, stacji brakowało inwestora, a wprowadzenie Ustawy o radiofonii i telewizji w 1993 roku oznaczało roczną przerwę w emisji, związaną z brakiem koncesji na nadawanie. Dopiero w 1997 roku nowy właściciel umożliwił poprawę sytuacji: profil znów był alternatywny, nazwę zmieniono na Radiostacja, dyrektorem został Sito, wśród prezenterów znaleźli się jej niedawny krytyk „Pietia”, Marcin Świetlicki, Piotr „Makak” Szarłacki, „Paulus” Mazur i Krzysztof Siemak, a regularny udział w dyskusjach na temat narkotyków brał Marek Kotański. Wkrótce jednak przejęcie udziałów przez holding Eurozet doprowadziło do nowych zmian, wprowadzanych w latach 2001-2002 mimo protestów dotychczasowych słuchaczy.

Świadectwem wielości funkcji i znaczeń oficjalnych środków przekazu z perspektywy kultury alternatywnej może być autobiograficzna anegdota, przytoczona przez „Skutera”. Opowiadał on o swoim ostrym konflikcie z ojcem:

Pamiętam, że przeczytałem w jednej z gazet fragment przetłumaczonego tekstu „Anarchy in the U.K.” Pistolsów – „Jestem anarchistą, jestem antychrystem” itp. Pokazałem go ojcu, a on do mnie: „On czasem nie śpiewa tam, że jest też półgłówkiem?!”.
Mój ojciec nienawidził punka. To naprawdę była wojna pokoleń. Ale jak usłyszał Zwłoki w radiu, to był dumny [śmiech]¹³³².

Kamienkow, który był autorem piosenek Zwłok, dodawał, że pisząc teksty utworów, chciał udowodnić ojcu, że punkowe teksty mogą być inteligentne i pogłębione. Ojciec nienawidził muzyki punk, ale był dumny z osiągnięć zespołu syna, z kolei syn nie znosił mieszczańskich wartości ucieleśnianych przez ojca, ale to w nim widział adresata swojej twórczości. Znaczenia prasy i radia w tej anegdocie miały charakter relacyjny – zależały od zmiennej sytuacji między konserwatywnym ojcem a zbuntowanym synem. Na nieco ogólniejszym poziomie można zauważyć, że radio przywracało siłę oralności, ale opartej na piśmie – piosenki były przecież pisane – i odnoszącej się do pisma, w tym przypadku – artykułu w gazecie. Warto przytoczyć w tym miejscu komentarz Erica Havelocka na temat retorycznych występów Franklina D. Roosevelta i Adolfa Hitlera w radiu:

Nie był to więc powrót do przeszłości, ale wymuszone, być może powtarzane małżeństwo pomiędzy zasobami słowa pisanego i mówionego, związek, który uruchomił ukryte potencjały obu stron. Media akustyczne – radio, telewizja, płyty i kasety – nie udźwignęłyby samodzielnie całego ciężaru

1332Cezary Kamienkow, dz. cyt., s. 59.

komunikacji w nowoczesnym świecie. Można przyjąć, że technologia, która na nowo uaktywniła nasze uszy, zarazem umocniła władzę oczu i słowa pisanego, jako tego, które jest widziane i czytane¹³³³.

Nośniki: płyty i kasety

Radiostacje takie jak Wolna Europa, Głos Ameryki, Radio Luksemburg, Program III Polskiego Radia i Rozgłośnia Harcerska postrzegano, mimo obiekcji najbardziej undergroundowych aktywistów, jako okno na świat, zwłaszcza świat muzyki. Metaforyczne „okno” bywało wręcz „ołtarzem”, jak Lizut określał radioodbiornik „Siczki”¹³³⁴; w porównaniu tym nie było przesady, ponieważ stosunek słuchaczy przybierał niekiedy charakter nabożny. Opowiadając o słuchaniu radia, Zygmunt Staszczuk wyznawał: „to była moja religia. Nie opuściłem żadnej «Muzycznej Poczty UKF». Pamiętam, jak byłem wkurwiony, kiedy prezentowali pierwszą płytę Dire Straits, a akurat w tym czasie na moim pierdolonym radioodbiorniku były totalne zakłócenia”¹³³⁵. Jak łatwo zauważyć, dawna wściekłość dała o sobie znać w wulgaryzmach użytych przez muzyka.

„Muniek” nie tylko regularnie słuchał *Muzycznej Poczty UKF*, lecz także nagrywał ją na kasety magnetofonowe, a kiedy nie mógł być w domu, zostawiał przygotowany magnetofon i prosił o nagranie ojca. Podobnie robiło wiele nastolatków. W niektórych audycjach, na przykład w *MiniMaksie*, prezentowano całe płyty, a dziennikarze uprzedzali, jakie i którego dnia – wystarczyło włączyć odbiornik, ustawić go na właściwą częstotliwość i uruchomić nagrywanie nowej taśmy lub kasety w magnetofonie¹³³⁶. Gdy szczecińskie Akademickie Radio Pomorze wydało bez wiedzy i zgody artysty podwójną kasetę z zarejestrowanym koncertem Leonarda Cohena w Warszawie w 1985 roku, producenci tej kasety – Maciej Zembaty, Marek Wójcik i Henryk Waniek – właściwie powtórzyli taktykę obchodzenia prawa stosowaną przez tysiące młodych ludzi, udających się na koncerty z magnetofonami, by potem dzielić się nagraniem bez zezwolenia występami.

1333Eric A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przeł. Paweł Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 53.

1334Mikołaj Lizut, dz. cyt., s. 138.

1335Zygmunt Staszczuk, dz. cyt., s. 32.

1336Por. relację słuchacza „Trójki” Krzysztofa Jerzego Baranowskiego, odnoszącą się do lat siedemdziesiątych: „Tutaj należy się hołd starej Trójce [...]. Gwiazdą był Piotr Kaczkowski, który miał swój nieśmiertelny program «Mini-Max». Była jeszcze «Muzyczna poczta UKF» i audycja «Pod szafirową igłą». Wtedy oczywiście żadne prawa autorskie nie obowiązywały i prezentowano całe płyty. Między innymi w programie świętej pamięci Romana Waschko w jednej audycji prezentowano stronę A, a w drugiej audycji prezentowano stronę B – cały tydzień się na to czekało. Wtedy miałem magnetofon „Tonette”, szpulowy. Na kasetowy przeszedłem dopiero w 1987. Miałem duży rozrzut w muzyce, ale głównie słuchałem tego, co teraz nazywamy praheavy metalem, czyli: Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple. Na początku nagrywałem przez mikrofon, co było oczywiście słabej jakości. Ale liczyły się dźwięki i klimat” (Krzysztof Jerzy Baranowski, dz. cyt., s. 172).

Produkcja płyt winylowych przeżywała w latach osiemdziesiątych dramatyczny kryzys: wydawano niewiele, w niskich nakładach i zwykle z dużym (czasem ponadrocznym) opóźnieniem. Scena alternatywna miała dodatkowe trudności, wynikające z powodu jej kontestacyjnego nastawienia. Dlatego alternatywni muzycy szukali możliwości rozpowszechniania swoich dokonań za granicą, korzystając z kontaktów przyjaciół i znajomych. „Sensacją pierwszych miesięcy '81 r. stało się oczywiście wydanie przez firmę Blitzkrieg Records albumów Kryzysu i Deadlocka” – pisał trzy lata później na łamach „Non Stopu” Witold Rogowiecki¹³³⁷. W 1982 roku w Londynie została wydana przez niewielką wytwórnię Fresh Records UK płyta *Brygada Kryzys*, nieoficjalne nagranie z pierwszego koncertu zespołu Brygada Kryzys, jaki miał miejsce w Warszawie rok wcześniej. Piotr Bratkowski pisał w 1985 roku, że album, mimo fatalnej jakości, wywołał zamieszanie „naszego krajowego przemysłu rozrywkowego”, nieprzyjaźnie nastawionego do najlepszej grupy rockowej w Polsce, za jaką felietonista uważał Brygadę¹³³⁸. Bezprecedensowym wydarzeniem było wydanie w 1982 roku przez polską państwową firmę wydawniczą Tonpress słynnej „czarnej płyty” (zwanej tak z powodu barwy okładki) Brygady, również pod tytułem *Brygada Kryzys*; materiał nagrano w marcu tego roku pod pozorem przetestowania nowego sprzętu w studiu Tonpressu na Wawrzyszewie. W innym felietonie z 1985 roku Bratkowski ubolewał, że liczba punkowych zespołów, grających, jego zdaniem, „na przyzwoitym poziomie” i popularnych wśród młodzieży, nie miała

żadnego właściwie odzwierciedlenia w polityce promocyjnej – jedynie Dezerter zdołał nagrać małą płytkę, zaś w radio – nagrania grup punkowych puszczane były zazwyczaj jako ilustracja audycji poświęconych patologii społecznej w środowiskach młodzieżowych. Muzycy punkowi jeździli więc po rozmaitych spędach i festiwalach rockowych, zbierali na nich liczne nagrody, co jednak pozostawało bez konsekwencji dla ich przyszłości¹³³⁹.

Chociaż Tonpress specjalizował się w muzyce pop i rock, w ciągu dekady wydał jedynie dwanaście longplayów polskich artystów, które w świetle mojej wiedzy można uznać za alternatywne¹³⁴⁰. Całokształt produkcji wydawniczej Tonpressu był wielokrotnie większy. Albumy reprezentujące scenę alternatywną ukazywały się również nakładem firm takich jak Polton, Arston, Wifon, a nawet bodaj najdalszy stylistycznie w tym zestawie Pronit. Ponadto swoistą formułę wydawnictwa muzycznego przedstawiał Klub Płytowy Razem, działający przy tygodniku

1337Witold Rogowiecki, dz. cyt., s. 5.

1338Piotr Bratkowski, *Sztuka latania*, „Literatura” 6/1985, podaję za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 132.

1339Tegoż, *Niżej gwiazd, wyżej gwiazd*, „Literatura” 1/1985, podaję za: tegoż, *Prywatna taśmoteka...*, s. 41.

1340Oprócz przełomowej „czarnej płyty” były to: *Klaus Mitffoch* Klausa Mitffocha (w 1985 roku), *Historia podwodna* Lecha Janerki (w 1986 roku), *Nowa Aleksandria* Siekiery (w 1986 roku), kompilacja *Jeszcze młodsza generacja* (w 1985 roku), *Reportaż* Reportażu (w 1987 roku), kompilacja *Jak punk to punk* (w 1988 roku), *Tilt* Tiltu (w 1988 roku), kompilacja *Gdynia* (w 1988 roku), kompilacja *Cisza jest... nic się nie dzieje* (w 1988 roku), *Made in Poland* Made in Poland (w 1989 roku) i *Taniec lekkich goryli* Bielizny (w 1989 roku).

„Razem”¹³⁴¹. Muzyki punkowej, post punkowej, reggae i pokrewnych gatunków nie wychodziło w ostatniej dekadzie PRL wcale tak mało, jak się nieraz współcześnie uważa – zwłaszcza w drugiej połowie tego dziesięciolecia ukazywało się sporo tego rodzaju twórczości. Jednak, po pierwsze, podaż tej produkcji była znacznie niższa od popytu na nią, a po drugie, bardzo wielu twórców bez powodzenia starało się o wydanie płyty lub – nie widząc na to szans – szukało innych sposobów utrwalenia i upowszechnienia swoich dokonań. Z perspektywy słuchaczy jednym z rozwiązań było sprowadzanie płyt z zachodnich sklepów wysyłkowych. Krzysztof Jerzy Baranowski wspominał, że na początku lat siedemdziesiątych dowiedział się o istnieniu brytyjskiego sklepu Tandy's, który wysyłał albumy muzyczne między innymi do Polski. Baranowski początkowo zamawiał dla siebie, ale wkrótce, dysponując nieco wyższymi kwotami, postanowił zamawiać większą liczbę płyt, a po przegraniu muzyki na magnetofon – sprzedawać je po cenie, jaką sam zapłacił: „Nic nie zarabiając, ale mając dostęp do muzyki. Po mniej więcej miesiącu czy po półtora przychodziła do mnie paczka z płytami – piętnaście, dwadzieścia – które zamówiłem. [...] Niektóre sobie zostawiałem, a resztę sprzedawałem”¹³⁴².

Nośnikiem zastępczym wobec materialno-finansowych problemów z produkcją płyt winylowych stała się kasetą. Zbiegło się to ze stopniowym zastępowaniem w latach siedemdziesiątych magnetofonów szpulowych mniejszymi i wygodniejszymi magnetofonami (i radiomagnetofonami) kasetowymi. Już magnetofony szpulowe służyły młodym ludziom do nagrywania audycji radiowych i koncertów; przekazywano sobie taśmy z utworami zachodniego bluesa i rocka, rosyjskich i czeskich bardów. Jednak rozpowszechnienie magnetofonów kasetowych umożliwiło znacznie prostszą i wygodniejszą wymianę kaset z nagraniami. Obudowa kasyety zabezpieczała delikatną taśmę magnetyczną przed uszkodzeniami, dzięki czemu kasetą stała się popularnym środkiem przenoszenia danych: słów i muzyki. Najbardziej znany sprzęt używany w Polsce pochodził od warszawskich Zakładów Radiowych imienia Marcina Kasprzaka lub Unitry-Lubartów, podczas gdy głównym producentem nośników były Zakłady Włókien Chemicznych Stilon w Gorzowie Wielkopolskim; określenia takie jak „kasprzaki” i „stilonki” weszły do języka potocznego, a jeden ze współczesnych blogów poświęconych muzyce punkowej w Polsce nosi tytuł *Kaseta Stilon Gorzów C-60*.

Płyty winylowe stanowiły rodzaj dobra, nad którym należało szczególnie czuwać, dobra osobistego, o czym świadczył zwyczaj wydrapywania podpisów na środku krążka. Kasety były pozbawione tak silnej aury związanej z „autentycznością” dzieła¹³⁴³. Były znacznie szerzej

1341W niewielkich nakładach wydawał on przede wszystkim rockowych wykonawców, wśród których znalazły się Kult (*Posłuchaj to do ciebie* z 1987 roku), Kobranocka (*Sztuka jest skarpetką kulawego* z 1988 roku), Dezerter (*Dezerter* z 1988 roku) i T.Love (*Miejscowi – live* z 1988 roku).

1342Krzysztof Jerzy Baranowski, dz. cyt., s. 173.

1343Por. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł.

dostępne, a więc tańsze (jak również mniej prestiżowe: laureatom regionalnych konkursów i festiwali muzycznych proponowano raczej nagranie kasety niż płyty). Zresztą kasety ulubionego zespołu nie trzeba było kupować – wystarczyło udać się na koncert i nagrać go przy użyciu magnetofonu. Tego typu nieformalne, nieznane nagrania (tak zwane *bootlegi*) krążyły wśród młodzieży na masową skalę, ponieważ z jednej kasety z łatwością można było powielić dźwięk na następne. Skiba zauważał, że wystarczyło, by jedna osoba pojechała do Jarocina na Festiwal Muzyków Rockowych, by wkrótce po jej powrocie cała paczka w danym mieście znała z opowieści i nagrań kasetowych występujące zespoły:

To tak powstawało: ktoś coś nagrał na kaseciaku, krążyły nagrania, na przykład kasety Dezertera się przegrywało. Nawet, jak ktoś nie miał dostępu do kaset, to znał kogoś, kto opowiadał, że taki zespół istnieje i takie rzeczy się dzieją. Wtedy tego było tak mało, że ludzie bardzo to chłonęli i bardzo poszukiwali takich informacji¹³⁴⁴.

Kasety znacznie łatwiej od płyt było przenosić, mieściły się w plecaku, torbie, a nawet kieszeni. Dzięki temu muzyka, którą trudno byłoby usłyszeć w radiu, mogła trafić na prowincję, z dala od sal koncertowych i sklepów płytowych w dużych miastach. Ten typ nośnika miał w zasadzie tylko jeden poważny mankament: relatywnie szybko się zużywał, oryginalne brzmienie ginęło wśród szumów i jęków taśmy, która ostatecznie mogła się zerwać. Jednak nietrwałość i chropawość były cechami swoistego „klimatu” kultury alternatywnej tego czasu, w której nastawienie na wnikliwe, uważne obcowanie z dźwiękiem stanowiło rzadkość.

Muzyki słuchano raczej głośno, gromadnie, tańcząc, bawiąc się, komentując; dla młodzieży była zbyt ważną sprawą, by kontemplować ją samotnie. Preferencje muzyczne były kodami komunikacyjnymi generacji, odróżniającymi ją od poprzedniej „Czesław Niemen dla mego ojca to «wyjec», a rock'n'roll to hałas i wrzaski w małym gaju” – pisał Paweł „Kelner” Rozwadowski, którego rodzice słuchali płyt Jerzego Połomskiego, Sławy Przybylskiej, Steni Kozłowskiej i Katarzyny Sobczyk. Nastoletni „Kelner”, ku przerażeniu matki, zaczął głośno i obsesyjnie odtwarzać płyty punkowych Sex Pistols i Generation X¹³⁴⁵. Nie chodziło tylko o gusta muzyczne: Rozwadowski, dziecko małżeństwa urzędników, postanowił nigdy nie iść w ich ślady. Oni zaś nie akceptowali jego nowego stylu bycia. Efektem była sytuacja patowa w zamkniętym kręgu uprzedzeń: „Siedzę w domu – afera, bo nic nie robię. Wychodzę – afera, bo tylko się włóczę, na noc nie wracam. Nie wracam, bo nie chce mi się słuchać, jaki to jestem, i co to ze mną będzie dalej”¹³⁴⁶. Tego typu problemy redukowałą indywidualizacja słuchania muzyki, którą ułatwiała kolejne nowe

Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 72-73. Przypisywanie aury płycie gramofonowej, a więc produktowi mechanicznej reprodukcji, może wydać się paradoksalne, niemniej niewielka dostępność płyt w połączeniu ze statusem idola wielu muzyków taką aurę wytwarzała.

1344Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1345Paweł Rozwadowski, dz. cyt., s. 18-19.

1346Tamże, s. 46.

urządzenie: walkman. Choć walkmany upowszechniły się na masową skalę dopiero w latach dziewięćdziesiątych, już we wcześniejszej dekadzie pojawiły się w środowiskach młodzieżowych w Polsce, umożliwiając samotny odbiór muzyki w domu, na ulicy i w każdym innym miejscu.

Samorządne praktyki związane z kasetami: wspólne odsłuchiwanie, nagrywanie, wymienianie się szybko się instytucjonalizowały. Już pierwsze zespoły punkowe odkryły, że zamiast tracić czas, ubiegając się o nagranie, które kiedyś, być może, ukaże się na płycie, mogą całkiem samodzielnie zarejestrować swój materiał w miejscowym domu kultury, szkole albo klubie studenckim, korzystając ze znajdującego się tam sprzętu, przeciętnego, ale przecież wystarczającego dla punku. Ci, którzy nie mieli dostępu do tych miejsc, lub nie chcieli tłumaczyć sensu swojej twórczości staroświeckim instruktorom muzycznym i podejrzliwym kierownikom, decydowali się na nagrania całkowicie amatorskie – w piwnicy lub wyciszonym kartonami garażu. Do rejestracji wystarczył zwykły magnetofon z mikrofonem, czasem wzbogacony wzmacniaczami, kamerami pogłosowymi czy innymi częściami wykonywanymi chałupniczo z gromadzonych elementów starych urządzeń RTV i AGD. Utrwalane za pomocą takiego sprzętu nagrania trafiały na kasety, które zespoły rozprowadzały wśród swoich fanów bezpośrednio na koncertach, za pośrednictwem własnych bądź zaprzyjaźnionych fanzinów, dzięki uprzejmości innych grup. Powstające w ten sposób sieci drobnego handlu – kasety sprzedawano za niewielką cenę – funkcjonowały przede wszystkim jako sieci komunikacyjne, a ich wymiar interpersonalny górował nad merkantylnym. Prekursorem takiego nieformalnego, pozainstytucjonalnego obrotu twórczością był w Polsce Jan Krzysztof Kelus, który jeszcze w 1977 roku nagrywał swoje ironiczne ballady i piosenki na kasety, na koniec umieszczając informację:

Jako niezależny twórca działający poza państwowym monopolem rozrywkowym zastrzegam prawa autorskie do zawartych na niniejszej kasecie utworów. W przypadku, gdy korzystam z cudzego tekstu czynię to za zgodą autora i prawa autorskie są wówczas naszą wspólną intelektualną własnością. Wyrażam zgodę na kopiowanie kasety pod warunkiem wpłacenia tantiem w wysokości 100 zł lub 10 dolarów poza krajem od jednej kopii, przy czym wydawcy większych nakładów mogą uzyskać rabat w wysokości do 50%. Rozpowszechnianie w środkach masowego przekazu wymaga osobnego zezwolenia. W przypadku dłuższej nieobecności lub trudności w kontaktach ze mną prawami autorskimi dysponuje moja żona, pani Urszula Sikorska lub inne osoby posiadające pisemne upoważnienie. Jeśli przekazanie tantiem, zarówno mnie, jak i wyżej wspomnianym osobom, okaże się dla kogoś niemożliwe proszę o przekazanie ich równowartości na pomoc osobom represjonowanym lub na cele kultury niezależnej. Mój adres: Jan Krzysztof Kelus, ul. Raszyńska 52 m. 8, 02-033 Warszawa¹³⁴⁷.

Kelus od 1968 roku uczestniczył w kręgach opozycyjnych względem władzy, był jednym z tak zwanych taterników; od 1976 roku współpracował z KOR. Nie on pierwszy postanowił

¹³⁴⁷Jan Krzysztof Kelus, *Piosenki ze starej kasety*, Oficyna Wydawnicza CDN (60 minut) oraz J.K. Kelus, *Z nie skończoną wciąż piosenką*, Oficyna Wydawnicza CDN (90 minut), podaje za: Krzysztof Gajda, *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus*, Wydawnictwo WiS, Poznań 1998, s. 41-42.

wykorzystać nowy nośnik dźwiękowy do zapisu i rozpowszechniania politycznie zaangażowanych piosenek. Prekursorstwo Kelusa polegało na tym, że na domowym magnetofonie sam nagrywał kasety ze swoimi utworami (wykonywał też okładki) i poświadczał własnym imieniem i nazwiskiem oraz wycenił wartość swojej twórczości i podał swój adres, na który słuchacz mógł przesłać stosowną kwotę. Wcześniej wymieniano się w kręgach znajomych rozmaitymi nieoficjalnymi materiałami z koncertów, ale dopiero Kelus na bazie tych oddolnych praktyk stworzył taktykę komunikacji między twórcą a słuchaczami¹³⁴⁸. Zdaniem Krzysztofa Gajdy stanowiło to prowokację zarówno wobec Służby Bezpieczeństwa, jak i przyzwyczajonych do konspiracji i anonimowości słuchaczy. Odbiorcy odbierali to pozytywnie, wysyłali listy z wyrazami wdzięczności i podziwu oraz przekazy pocztowe, opiewające na kwoty nieraz znacznie wyższe od oczekiwanych (sprzedać się miało około 5-6 tysięcy egzemplarzy). Swoją działalność Kelus sformalizował, prowadząc wraz z grupą przyjaciół Oficynę Fonograficzną CDN, wydając – oprócz swoich piosenek – kasety z nagraniami utworów Jacka Kaczmarskiego, Antoniny Krzysztoń, a także kazaniami księdza Jerzego Popiełuszki. Gajda podkreślał przewagę kaset nad drukiem:

Niewątpliwie kaseta magnetofonowa stała w uprzywilejowanej pozycji w stosunku do materiałów wydawanych drukiem. [...]. Skopiowanie kasety nie stanowiło więc żadnego problemu, podczas gdy do wydrukowania nawet najprostszej ulotki potrzebna była choćby domowego wyrobu matryca. Niemal każdy odbiorca posiadał więc w domu potencjalną „miniwytwórnię” i kiedy tylko chciał, mógł bez większych przeszkód pomnażać grono słuchaczy danego wykonawcy¹³⁴⁹.

W krajach kapitalistycznych undergroundowe zespoły stosowały analogiczne taktyki w celu osłabienia hegemonii wielkich firm wydawniczych. W Polsce Ludowej model ten został przyjęty i rozpowszechniony w ruchu punkowym w celu ominięcia problemu cenzury: niemal wszystko można było nagrać, zapisać, powielić domowymi metodami i szybko przekazać dalej. Kaseta stała się niemal synonimem niezależności. Gdy na początku lat dziewięćdziesiątych do użycia weszły płyty kompaktowe, część sceny alternatywnej odnosiła się do nich negatywnie, tłumacząc to wytwarzaniem kompaktów przez korporacje produkujące również śmiertcioną broń. Zalety płyt CD: lepsza jakość i trwałość zapisu oraz więcej miejsca (ponad siedemdziesiąt minut w porównaniu do około sześćdziesięciu na kasecie) – były z etycznego punktu widzenia drugorzędne.

¹³⁴⁸W rozmowie z Wojciechem Staszewskim w 1990 roku Kelus wyjaśniał, że zainspirowało go do tego nagranie koncertu Jacka Kleyffa w jednym z mieszkań: „Kiedyś Jacek Kleyff został zaproszony na taki wieczór i nakręcono to na magnetofon z takim zamysłem, że każdy może sobie przyjść do gospodarzy i te nagrania skopiować. Ale chociaż Jacek był naprawdę świetny, to przyszły dwie osoby. Kiedy pół roku później zaproponowano mi taki koncert, stwierdziłem, że muszę przyjść z gotowym towarem. Nagrałem więc swój program na kasetach i ku mojemu wielkiemu zdumieniu sprzedałem wszystko” (Jan Krzysztof Kelus, *Przypowieść o Janie K. Kelusie*, rozm. przepr. Wojciech Staszewski, „Rock'n'Roll” 1/1990, s. 15).

¹³⁴⁹Krzysztof Gajda, dz. cyt., s. 43.

Na podstawie chałupniczej rejestracji kaset i koleżeńskich sieci wymiany, zwykle towarzyszących wydawaniu zina lub prowadzeniu zespołu, powstawały pierwsze punkowe wytwórnie i oficyny muzyczne. Z czasem ich oferta poszerzała się o kasety innych zespołów, broszury, naklejki, naszywki i inne drobiazgi, również łatwe do wykonania bez użycia skomplikowanych technologii. Najaktywniejsze i najsukuteczniejsze wytwórnie się profesjonalizowały, otwierając na nowe gatunki i style albo specjalizując tylko w jednym – choć najczęściej łączono oba podejścia, obszar specjalizacji uzupełniając różnorodnymi propozycjami mniej lub bardziej pokrewnymi stylistycznie. Ważną instytucją punkowo-alternatywnej sieci wymiany były jej punkty węzłowe: czad giełdy, zwane też giełdami czadowymi. Były to na ogół nieformalne, organizowane w różnych miejscach, regularnie (na przykład w klubie studenckim) lub okazjonalnie (głównie podczas koncertów i festiwali) stoiska, przy których młodzi ludzie handlowali kasetami, płytami, czasopismami, książkami i broszurami, plakatami, koszulkami, przypinkami i tak dalej. Handel przebiegał w luźnej, koleżeńskej atmosferze, towarzyszyły mu spotkania towarzyskie, rozmowy, słuchanie muzyki, zawiązywanie znajomości. Giełdy czadowe wpisały się w pejzaż dużych polskich miast końca XX wieku w niewiele mniejszym stopniu niż handel nielegalnymi („pirackimi”) kasetami i płytami CD na bazarach w pierwszych latach kapitalizmu. Na straganach i blaszanych „szczękach” można było zresztą trafić, oprócz nagrań popu, disco polo i techno – masowo słuchanych wtedy gatunków muzycznych – na muzykę punk, hard core i reggae.

Kino, telewizja, wideo

Omawiając oddziaływanie oficjalnych środków masowego przekazu na powstanie i ewolucję kultury alternatywnej, nie mogę nie wspomnieć o mediach audiowizualnych, często zupełnie – i niesłusznie – pomijanych. Tymczasem kino i telewizja z kolejnymi dekadami XX wieku zyskiwały coraz bardziej na znaczeniu. W pierwszym przypadku niedoceniana wydaje mi się funkcja sieci Dyskusyjnych Klubów Filmowych, dzięki którym miejska publiczność studencka i licealna miała dostęp do artystycznych, nowatorskich filmów z całego świata; nie przypadkiem prowadzeniem takich klubów zajmowały się między innymi organizacje studenckie i młodzieżowe. Społeczny wpływ telewizji był oczywiście bez porównania większy. Choć ruchy alternatywne żywiły do TVP niechęć, która od chwili wprowadzenia stanu wojennego przerodziła się w jawną wrogość i pogardę, trudno nie zauważyć, że obcowanie z telewizją było częścią spędzania wolnego czasu przez dzieci i młodzież, a to wczesne zauroczenie ruchomym obrazem niekoniecznie przemijało mimo odrzucenia Telewizji Polskiej jako upolitycznionego, fałszującego rzeczywistość

nadawcy. Podobnie jak w przypadku radia negacja konkretnych programów i poetyk nie była równoznaczna negacji całego medium. Na *Telewizyjną Listę Przebojów*, funkcjonującą w cyklu miesięcznym od 1982 do 1987 roku, trafiały zespoły takie jak Maanam, Republika, KAT i Tilt, profil audycji był ogólnie pop-rockowy, a notowania publikowano na łamach *Zarzewia*, *Razem* i *Panoramy*. *TLP* prezentowała teledyski wyłącznie polskich wykonawców, stanowiła polską namiastkę zdobywającej popularność na Zachodzie muzycznej telewizji MTV.

Siłę perswazyjną telewizji doceniali gdańscy anarchiści, którzy w drugiej połowie lat osiemdziesiątych snuli plany, by udać się na Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, gdzie wykorzystując bezpośrednią transmisję TVP, mogliby znienacka wyciągnąć transparenty o wymowie politycznej¹³⁵⁰. Skiba w „Homku” w 1984 roku utyskiwał na pruderię w polskiej kinematografii. „Na erotyzm pozwolono, gdyż miał on służyć władzy”, pisał, mając na myśli pojawienie się śmielszych produkcji filmowych po stanie wojennym¹³⁵¹. Jednak erotyzm tych filmów bliższy był, według autora, banalnej pornografii i mieszczańskim rozrywkom niż wywrotowości uwolnienia zmysłów. Skiba, fan kina, upominał się o erotykę taką jak w obrazach Waleriana Borowczyka. Z kolei Akademia Ruchu proponowała w latach osiemdziesiątych alternatywę wobec oficjalnych kinoteatrów i telewizji w postaci akcji *Kina ulicznego*. Poszczególne wersje *Kina ulicznego* różniły się między sobą, ale łączyło je wykorzystanie wyświetlanych w przestrzeni ulicy filmów; projekcja różnorodnych obrazów była pretekstem do interakcji artystów z przechodniami, w tym – nagrywania nowych materiałów. Największą bodaj imprezą filmową w kulturze alternatywnej były nieoficjalne festiwale Nieme Kino organizowane na łódzkim Strychu przez Józefa Robakowskiego. Na pierwszym festiwalu, w lutym 1983 roku, mimo niesprzyjających warunków – przede wszystkim braku ogrzewania – kilkadziesiąt osób w ciągu dwóch nocy obejrzało ponad dwadzieścia filmów prezentowanych bez cenzury i selekcji. Ciesielska odnotowywała:

Były to między innymi: *Retransmisja* Zygmunta Rytki, *Notatnik i Państwo wojny* Józefa Robakowskiego, *Strajk* Jacka Józwiaka, *Bora, bora* Teda Ciesielskiego, *Wizja lokalna* Małgorzaty Potockiej i – odbiegające całkowicie od tonu narodowo-patriotycznego – zabawne gagi filmowe Łodzi Kaliskiej z cyklu *Movie pictures of Łódź Kaliska*¹³⁵².

Druga odsłona festiwalu w 1984 roku miała się cechować mniejszą liczbą filmów, a większą – wystąpieniem twórców. Natomiast trzecia edycja w 1985 roku była zdominowana produkcją filmową „kaliszan”.

1350Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1351Jacek Huss [Krzysztof Skiba], *Polskie kino erotyczne*, „Homek” 16/1984, s. 4.

1352Jolanta Ciesielska, *Łódź Kaliska...*, s. 19.

Wkrótce po zmianie ustrojowej rządu w TVP przejęła nowa ekipa, związana z konserwatywno-liberalnym kręgiem Wiesława Walendziaka (prezesem TVP w latach 1994-1996) tak zwanymi pampersami¹³⁵³. Ekipa ta zaprosiła do współpracy twórców alternatywnych. W latach 1992-1999 w TVP 2 ukazywała się audycja *Lalamido*, prowadzona przez Konnaka i Skibę, z regularnym udziałem Brzósiewiczza, Mazura i „Pana Witka z Atlantydy”, czyli ulicznego barda Witolda Szymańskiego, występującego w charakterystycznym kowbojskim kapeluszu i z gitarą. W *Lalamido*, między skeczami i żartobliwymi wierszami, nadawano teledyski polskich zespołów, reżyserowane przez Jana „Yacha” Paszkiewicza. „Yach” Paszkiewicz, reżyser łącznie kilkuset klipów, uchodził w tym czasie za głównego twórcę polskich teledysków i mentora młodszych filmowców. Od 1989 roku organizował wraz z Magdą Kunicką Festiwal Polskich Wideoklipów Yach Film. Inny program TVP *Dzyndzylyndzy, czyli bruLion TV*, był tworzony przez środowisko Totartu i czasopisma „Brulion”, we współpracy między innymi z uczestnikami Wspólnoty Leeieżec i Pomarańczowej Alternatywy. Formuła *Dzyndzylyndzy* była zbliżona do *Lalamido*: łączyła satyryczne gagi, teledyski grup alternatywnych, wystąpienia poetyckie, relacje z koncertów, happeningów i wystaw. Kolejną telewizyjną audycją o profilu alternatywnym było *Atlernativi*, przybliżające zjawiska kultury młodzieżowej, w szczególności nowe trendy w rocku. Obecność w mass mediach twórców wywodzących się z kultury alternatywnej miała wpływ na młodsze pokolenie undergroundowych artystów. Tomasz Wójcik z grupy Łyżka Czyli Chilli zwierzał się:

Tak naprawdę wszystko się zaczęło od momentu, kiedy Totart zaczął się pokazywać częściej w mediach. Zafascynowało nas, że ktoś coś takiego robi, można to pokazać i ktoś chce to oglądać; że jest to dostępne w oficjalnym obiegu, a nie gdzieś tam w podziemiu. Pod ziemią zresztą sami coś robiliśmy, nikt tego nie oglądał¹³⁵⁴.

Niewiele później, w latach 1996-1998 Łyżka nadawała w TVP 1 własną audycję *Oczywiście*, nadawaną w soboty po wieczornym wydaniu *Wiadomości*. *Oczywiście* kontynuowało absurdalny humor w pseudointelektualnych dyskusjach, parodiach reportaży i porad telewizyjnych ekspertów, a stałym współpracownikiem programu był „Tymon”, współtworzący wcześniej *Dzyndzylyndzy*. Wśród inspiracji członkowie grupy wymieniali również satyryczną audycję radiową *60 minut na godzinę* oraz telewizyjne skecze Wojciecha Manna i Tomasza Materny w *Za chwilę dalszy ciąg programu z lat 1989-1994*, również w TVP 1. Obejrzenie *Oczywiście* spowodowało, że do Łyżki postanowił przystąpić Tomasz Trzos:

[...] to był odcinek, w którym jeden kolega przewracał się na materacu i robił jakieś fikołki, takie potwornie nieudane, krzywe, a drugi kolega coś nieprawdopodobnego opowiadał. Zamurowało mnie:

1353W latach 1989-1994, po Jerzym Urbanie, a przed Wiesławem Walendziakiem, TVP zarządzali Andrzej Drawicz, Marian Terlecki, Janusz Zaorski i Zbigniew Romaszewski.

1354Łyżka czyli Chilli [Tomasz Wójcik, Michał Mendiak, Tomasz Trzos], dz. cyt., s. 153-154.

zobaczyłem coś, co do tej pory robiłem z kolegami na korytarzu szkolnym albo na dywanie w przedszkolu. To było w państwowej telewizji, zaraz po dzienniku¹³⁵⁵.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych zawrotną, choć jak się szybko okazało, krótką karierę zrobił jeszcze jeden nośnik: kaseta VHS. Wraz z upowszechnieniem się w gospodarstwach domowych magnetowidu otwierały się wypożyczalnie kaset wideo. Zwykle małe, nastawione na klientelę w najbliższej okolicy, wypożyczalnie te oferowały zagraniczne (głównie amerykańskie) kino gatunkowe: filmy sensacyjne, kryminały, melodramaty, thrillery, filmy karate, a także filmy pornograficzne. Równolegle ten sam asortyment zaczął być sprzedawany na bazarach. Niebawem również kamery wideo stały się sprzętem łatwo dostępnym, co uruchomiło lawinę amatorskiej twórczości filmowej, w której oprócz zapisów imprez i ceremonii takich jak śluby, wesela, pierwsze komunie, urodziny i imieniny mieściły się także krótkie filmy fabularne i występy przed kamerą. Z tego rodzaju aktywności wyłoniło się polskie kino niezależne. „Wideomania” odcisnęła na nim bardzo mocny ślad: większość offowych produkcji filmowych z lat dziewięćdziesiątych stanowiła parodie kina gatunkowego. Piotr Marecki wymieniał cechy charakterystyczne polskiego kina niezależnego: „zachwyt Zachodem, otwarcie na Amerykę, wideomania, nałogowe oglądanie amerykańskiego mainstreamu, zwłaszcza filmów gatunkowych”¹³⁵⁶. „W moim domu takie filmy zajmują siedem i pół piętra” – przyznawał Michał Mendyk z Łyżki Czyli Chilli¹³⁵⁷. Parodystyczne filmy swojej grupy Mendyk uważał za sposób odreagowania „wideomanii”, ujawnienia jej jako nieco wstydliwego – z powodu „niskiego” statusu kina gatunków – sekretu, kultywowanego w domowym zaciszu. Marecki przyznawał, że dla domorosłych filmowców „oglądanie filmów gatunkowych było szkołą filmową, jedyną – jako że do tej realnej i instytucjonalnej, łódzkiej czy katowickiej, nigdy nie uczęszczali”¹³⁵⁸. Typowe dla tych „entuzjastów” – kategoria entuzjazmu była dla Mareckiego głównym wyznacznikiem kina niezależnego w Polsce – było działanie grupowe i bezinteresowne¹³⁵⁹.

Powstanie i instytucjonalizacja drugiego obiegu

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych zawiązały się w Polsce formalne grupy i organizacje opozycji politycznej wobec władzy PZPR. W krótkim czasie powstały: Komitet Obrony Robotników (w 1976 roku), rok później przekształcony w Komitet Samoobrony Społecznej

1355Tamże, s. 156.

1356Piotr Marecki, *Polskie kino niezależne po 1989 roku, czyli produkcja „za darmo” i „afirmacja robienia czegoś”*, [w:] *Kultura niezależna w Polsce...*, s. 117.

1357Łyżka czyli Chilli [Tomasz Wójcik, Michał Mendyk, Tomasz Trzos], dz. cyt., s. 161.

1358Piotr Marecki, dz. cyt., s. 118.

1359Tamże, s. 122-123. Jako przykładowe grupy krytyk wymieniał DDN, Sky Piastowskie, Łyżkę Czyli Chilli, Zespół Filmowy Skurcz, Hollywood Podlasia, Cyrk Shuty i Butchers Film.

KOR, Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela (w 1977 roku), Studenckie Komitety Solidarności (w 1977 roku), Konfederacja Polski Niepodległej, Ruch Młodej Polski (oba w 1979 roku). Uaktywnieniu się środowisk opozycyjnych towarzyszyło wydawanie własnych czasopism, takich jak tworzone przez środowiska KOR „Biuletyn Informacyjny KOR” (późniejszy „Biuletyn Informacyjny KSS KOR”) i „Komunikat KOR” (późniejszy „Komunikat KSS KOR”), „Robotnik”, a także związane z ROPCiO i KPN „Opinia”, „Gazeta Polska” „U progu”, „Bratniak”. O ile tytuły te miały charakter społeczno-polityczny, o tyle w tym samym czasie pojawiła się również prasa poświęcona kulturze i literaturze, a wydawana i dystrybuowana poza oficjalnymi kanałami, zatem – niezalegalizowana. Wydawnictwa takie zwano bezdebitowymi, czyli niemającymi debitu – zezwolenia na rozpowszechnianie, udzielanego przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Do najbardziej znanych bezdebitowych czasopism literacko-kulturalnych należały „Zapis”, „Puls” i „Res Publica” – dwa pierwsze ukazywały się od 1977 roku, trzecia – od 1979 . Ogólna liczba tytułów była znacznie większa – na tyle duża, że dla określenia tych periodyków zaczęto używać specjalnego terminu: „drugi obieg”, choć posługiwano się też bardziej potocznym określeniem „bibuła”.

Publikacje ukazujące się poza oficjalną kontrolą istniały w Polsce już wcześniej, podobnie jak w wielu innych krajach, niezależnie od ustroju politycznego, systemu gospodarczego i innych czynników. Wobec braku technicznych możliwości szybkiego powielania tekstów w środowiskach inteligenckich zwyczajowo przepisywano (ręcznie lub na maszynie) fragmenty książek i artykuły, a następnie przekazywano je zainteresowanym; podobnie studenci wymieniali się notatkami. Fenomen drugiego obiegu polegał na tym, że krążące w nim publikacje nie były odosobnionymi, wyjątkowymi przypadkami, lecz pojawiły się w wysokim natężeniu i razem tworzyły kanały społecznej cyrkulacji. Intensywność „podziemnych”, „niezależnych” stosunków między autorami a czytelnikami akcentowało słowo: obieg. Epitet „drugi” nie oznaczał: „gorszy” lub „wtórny”, lecz: następny po oficjalnym, poddanym cenzurze, koncesjonowanym. Tytuł czasopisma „Zapis” konotował w zasadzie to samo, ponieważ stanowił aluzję do zapisu cenzorskiego, czyli nieupublicznianego rejestru osób i treści, które nie powinny pojawiać się w druku. Kolejną, swoistą cechą drugiego obiegu była jego jawność: autorzy i redaktorzy często, choć nie zawsze, podawali swoje nazwiska i adresy. Oprócz rozmaitych biuletynów, broszur i czasopism w drugim obiegu ukazywały się również książki. Największym wydawnictwem drugoobiegowym była z pewnością NOW-a – Niezależna Oficyna Wydawnicza, założona w 1977 roku. W jej dorobku znalazło się około trzystu tytułów książkowych, drukowanych w nakładach sięgających kilkunastu tysięcy egzemplarzy, a także – już w latach osiemdziesiątych – kasety magnetofonowe i kasety wideo. NOW-a wydawała również periodyki (w tym wspomniane „Zapis” i „Puls”, oprócz nich:

„Krytykę”, „Tygodnik Mazowsze”), miała własne sieci dystrybucji, a stabilność finansowa pozwalała jej na wypłacanie wynagrodzeń autorom i drukarzom. Już te podstawowe informacje obrazują, że główne drugoobiegowe redakcje i wydawnictwa szybko stały się sprawnie funkcjonującymi instytucjami.

Instytucjonalizacja drugiego obiegu oznaczała jego względną stabilizację mimo rozmaitych uciążliwości, związanych z niespełnianiem obowiązujących wówczas norm prawnych. Ale z perspektywy wielu młodych ludzi instytucjonalizacja i stabilizacja były równoznaczne zastoju, powtarzalności i przewidywalności. Publikacje powieści, esejów, wierszy, opowiadań i felietonów wybitnych polskich i światowych pisarzy, poetów, filozofów przepadały wśród schematycznej literatury martyrologicznej, operującej patetycznymi kliszami nieraz jeszcze romantycznej, dziewiętnastowiecznej proveniencji. Nie inaczej przenikliwe analizy i komentarze ginęły między uparcie prowadzonymi monotonnymi dywagacjami na tematy cenzury, strajków, Katynia, chrześcijańskiej nauki społecznej, działalności podziemnej i tym podobnych. Wizje, w których drugi obieg przejąłby funkcję sfery debaty najznamienitszych polskich umysłów i prezentacji arcydzieł, okazały się w jaskrawy sposób nie przystawać do rzeczywistości; co przenikliwsi autorzy drugiego obiegu prędko to dostrzegli. Nie zmieniało to faktu, że drugi obieg rzadko i z wielką asekuracją otwierał się na nowe treści, tematy i poetyki, zwłaszcza te związane z eksperymentem formalnym, refutacją narodowych tradycji, mitów i symboli, kontestacją konserwatywnej obyczajowości. Krótko mówiąc, wszystko to, co niosła ze sobą młodzieżowa kultura alternatywna, było na łamach prasy drugiego obiegu raczej niemile widziane¹³⁶⁰. Przekonał się o tym Sajnóg, którego zamiary publikacji w czasopismach drugiego obiegu spaliły na panewce. Mówił mi o tym Skiba:

Sajnóg pisywał do jakichś pism solidarnościowych – to jest mało znany wątek – ale uznano, że zbyt intelektualnym językiem i prosty robotnik tego nie zrozumie. Rzeczywiście była tendencja, szczególnie na początku lat osiemdziesiątych, po stanie wojennym, że skoro już mamy dostęp do tej drukarni i jest tam ta kartka A4, to trzeba pisać siemiężnie. Kreowano taki język jak teraz telewizja. Uważano ludzi za prostych i głupich, do których trzeba przemawiać prosto i głupio. Jak ktoś pisał bardziej wyrafinowanym stylem, uznawano, że to się nie sprawdza; stąd późniejsza niechęć Totartu do opozycji solidarnościowej¹³⁶¹.

Skiba pamiętał, że jego samego mierzyły tytuły drugiego obiegu. Mój rozmówca nie narzekał bez powodu. Oprócz licznych „Biuletynów...”, „Komunikatów...”, „Informatorów...” w drugim obiegu można było się natknąć na periodyki takie jak „Krzyż Nowohucki”, „Myśli Nieinternowane”, „Przedmurze”, „Szaniec”, „Trwamy”, „Ciernie”. Socjolog Bartosz Głowacki

1360Ważnym wyjątkiem był pod tym względem „Puls”, na łamach którego ukazywały się wiersze Allena Ginsberga w przekładzie Piotra Bikonta, Antoniego Pawlaka i Piotra Bratkowskiego.

1361Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

zauważał, że wartości promowane w drugim obiegu były dość tradycyjne, „choć w Polsce drugi obieg pozostawał w opozycji, nie można powiedzieć, że był przeciwny całości zastanej kultury, nie zamierzał też zrewoltować obyczajowości czy dominujących gustów estetycznych”¹³⁶². Prasę „podziemną” Skiba poddawał ostrej krytyce w tekście *Owoce systemu* na łamach anarchistycznego „Homka” w 1984 roku. Już w pierwszych słowach autor (podpisany pseudonimem Jacek Huss) uderzał w nużący schematyzm treści tych czasopism:

W prasie podziemnej coraz częściej pojawiają się zatroskane głosy o tym, jak to ludzie są już zmęczeni, niechętni do jakiegokolwiek aktywności, bierni i obojętni na kolejne apele i wezwania. Wypracował się już sposób pisania takiego artykułiku. Najpierw należy się zdziwić, potem trochę ponudzić, na końcu z troską załamać ręce i rzucić kolejny gorący apel. W dopisie może być informacja, że przecież w czasie II wojny światowej też tylko nieliczni działali czynnie, choć wszyscy byli przeciw¹³⁶³.

W dalszych częściach Skiba przeciwstawiał się narzekaniom na zbyt dużą liczbę pism oraz ujednolicaniu stylów i poglądów. Niepokoił się „drewnianym dialektem” sprawozdań z posiedzeń komisji „Solidarności”, przyjmowaniem języka „gazety” – to ostatnie pojęcie zapożyczał od Barańczaka – i obsesyjnym poszukiwaniem zdrajców we własnych szeregach: „Dla ludzi wszystko, co brzmi trochę inaczej, wszystko, co ma posmak indywidualizmu, drogi pod prąd, roznoszenia wątpliwości itd. jest prowokacją /oczywiście UB-eków/”¹³⁶⁴. Wszystkie te zjawiska miały być symptomami opanowania świadomości twórców „podziemnej” prasy przez „system”, który „tkwi w nas, jesteśmy jego dzieckiem, jego produktem”¹³⁶⁵.

Jeśli w kulturze oficjalnej uczestnicy ruchów alternatywnych widzieli mozaikę ciekawej artystycznie, ale nijakiej politycznie awangardy i importowanej z Zachodu lub nieudolnie produkowanej w kraju homogenizującej kultury masowej, to „kultura niezależna” drugiego obiegu sprowadzała się z ich punktu widzenia do serwowanych ze śmiertelną powagą anachronicznych tradycji. Dlatego samo pojęcie „kultury niezależnej”, sugerujące pewien monolityczny, kulturowy opór społeczeństwa wobec polityki PRL, uważam za ideologicznie zużyte¹³⁶⁶. W wypowiedzi cytowanej w albumie *Jarocin w obiektywie bezpieki* krytyczny stosunek swój i swoich kolegów wobec opozycji politycznej przedstawiał muzyk i autor tekstów piosenek zespołu Dezerter Krzysztof Grabowski:

To w końcu byli politycy, którzy jeden system chcieli zastąpić innym. Za mało w tym było prawdziwej wolności. Poza tym – nie oszukujmy się – ta najbardziej znana opozycja wywodziła się z PZPR lub przynajmniej miała z nią kontakt. Dopiero w tamtym czasie zmienili zdanie i chcieli coś reformować,

1362Bartosz Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura – Media – Teologia” 3/2010, s. 34.

1363Jacek Huss [Krzysztof Skiba], *Owoce systemu*, „Homka” 14/15/1984, s. 6.

1364Tamże, s. 6.

1365Tamże, s. 7.

1366Rok Kultury Niezależnej, animowany od maja 2009 do czerwca 2010 roku przez Instytut Pamięci Narodowej, wydaje mi się egzemplifikacją tego zużycia, instrumentalizującego dorobek twórców i działaczy kultury. Por. zawartość portalu Rok Kultury Niezależnej, kultura-niezalezna.pl, dostęp: 10.09.2014.

a naszym zdaniem tego się reformować nie dało. Niemniej ufaliśmy, że coś dobrego może z tego wyniknąć. Najbardziej podobała się nam sama destrukcja tamtego systemu. Nasze środowisko określaliśmy najczęściej jako trzecią drogę albo trzeci obieg. Nie było to jednak w żaden sposób sformalizowane, bo cały ten ruch nie dał się zamknąć w żadne ramy¹³⁶⁷.

Sceptyczne postawy punków wobec „Solidarności” zauważał Skiba:

Trzeba powiedzieć, że na pewno zdecydowanie wrogo i podejrzliwie nastawione do środowisk opozycyjnych były środowiska punkowe, które uznawały to za politykę, Babilon. O ile ogólnie odnosiły się niechętnie do władzy, do komuny, co jest oczywiste, o tyle do opozycji może nie wrogo, ale z dużą rezerwą. To nie dziwi, bo Wałęsa negocjował z władzami. O ile w naszej opozycji anarchistycznej była jakaś sympatia do opozycji solidarnościowej, choć czasem jak czytasz „Homka”, to też tam jest ostro o działaczach ukrywającej się TKK, o tyle w przypadku artystów, świrów – zupełnie nie¹³⁶⁸.

Twórca Galerii Działań Maniakalnych przypominał, że gazety drugiego obiegu stosowały własną cenzurę. Odnosił się do tego z pewnym zrozumieniem: „to były pisma polityczne, które miały jednoczyć, walczyć, a jakieś rozmyślanie czy poddawanie w wątpliwość nigdy nie są mile widziane, szczególnie wśród bojowych organizacji”¹³⁶⁹. W przeciwieństwie do nich prasa anarchistyczna, którą Skiba współtworzył, dopuszczała najróżniejsze punkty widzenia i poetyki, dając wyraz podejściu wolnościowemu i tolerancyjnemu. We współredagowanej przez Skibę gazetce „Gilotyna”, wydawanej w I Liceum Ogólnokształcącym w Gdańsku, artykuły publikowali anarchiści i narodowcy, komuniści i zwolennicy „Solidarności”, ku konsternacji tych ostatnich. Decydująca miała być jakość, a nie – reprezentowana opcja polityczna; dzięki takiemu nastawieniu wydawnictwa nieoficjalne miałyby unikać stania się sferą publikacji rzeczy drugorzędnych, odrzuconych przez koncesjonowane czasopisma.

Tak w uproszczeniu wyglądały okoliczności, w których pod koniec lat siedemdziesiątych wyłonił się trzeci obieg, organizowany przez środowiska alternatywne, niemieszczące się w pozostałych obiegach i coraz mniej zainteresowane obecnością w nich. Był on, po pierwsze, odpowiedzią na ograniczenia komunikacji i informacji w prasie oficjalnej i „podziemnej”, po drugie, działaniem alternatywnych grup na rzecz stworzenia własnej, autonomicznej sieci, celem intensyfikacji i koordynacji swoich aktywności. Jego głównymi materialnymi fenomenami były kasety magnetofonowe i fanziny, choć nie wyczerpywały one trzecioobiegowych środków i nośników. Trzeci obieg u swoich początków był wynikiem bieżących potrzeb, a nie – projektem społecznym; myślę, że dobrze obrazują to przytoczone przeze mnie przykłady funkcjonowania alternatywnych treści i osób w koncesjonowanej prasie, radiostacjach i telewizji.

1367Krzysztof Lesiakowski, Paweł Perzyna, Tomasz Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2004, s. 58-59.

1368Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1369Tamże.

Pojęcie trzeciego obiegu, które Grabowski przytoczył jako samookreślenie punktów, pojawiło się pierwszy raz w druku prawdopodobnie w artykule Rafała Jessweina *Trzeci obieg. Trzecie pokolenie 1945-1985* w „Odrze” z 1985 roku (można przypuszczać, że w komunikacji ustnej pojawiło się wcześniej)¹³⁷⁰. Jesswein już wtedy utożsamiał trzeci obieg z punkiem i przynajmniej od tego czasu oba terminy – punkt i trzeci obieg – funkcjonowały wymiennie, choć ich znaczenia pokrywały się tylko częściowo.

Pierwszy trzeci obieg

Życiorys Wiesława Cupały może wydać się niezwykle. W latach siedemdziesiątych Cupała był studentem Wydziału Matematyki, Fizyki i Chemii Uniwersytetu Wrocławskiego, a przy tym hipisem i pacyfistą; współpracował z KSS KOR i współzakładał Studencki Komitet Solidarności we Wrocławiu. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych doktoryzował się w Instytucie Matematyki Polskiej Akademii Nauk we Wrocławiu (rozprawę z zakresu matematyki teoretycznej ukończył w 1985 roku), ale nie ograniczał się do pracy naukowej: od 1980 roku współtworzył Ruch Nowej Kultury zarejestrowany na Uniwersytecie Wrocławskim, a w swoim instytucie był członkiem (od 1981 roku – wiceprzewodniczącym) koła „Solidarności”. W listopadzie i grudniu tego roku był redaktorem, autorem i drukarzem pisma „Na strajku” wydawanego przez NZS oraz redaktorem i autorem pisma „Pomarańczowa Alternatywa”, wydawanego przez RNK, a także autorem jednych z pierwszych obrazów krasnoludków na murach Wrocławia. Od lutego do marca 1982 roku internowany w Ośrodku Odosobnienia w Nysie, po wyjściu na wolność przyłączył się do wrocławskiej Solidarności Walczącej, w której zajął się redakcją i kolportażem czasopism oraz prowadzeniem radia, składał także „Biuletyn Dolnośląski”. Od 1987 do 1994 roku był adiunktem w IM PAN. W tym czasie stał się „Rotmistrzem” Pomarańczowej Alternatywy i pomysłodawcą jej happeningów; w 1988 roku redagował i drukował pismo „Z Dnia na Dzień”. Na początku następnej dekady wstąpił do Partii Wolności utworzonej przez przywódcę Solidarności Walczącej Kornela Morawieckiego. Po rozstaniu z PAN pracował jako adiunkt w Wyższej Szkole Inżynierskiej w Zielonej Górze (uczelnię przekształcono w 1996 roku w Politechnikę Zielonogórską, a w 2001 roku weszła w skład Uniwersytetu Zielonogórskiego). Na początku XXI wieku Cupała został wykładowcą Politechniki Wrocławskiej, a następnie – specjalistą do spraw rekrutacji w przedsiębiorstwie Power Media. Od 2010 roku jest bezrobotny i bezdomny, utrzymuje się z drobnych prac (między innymi prowadzi stronę internetową Fundacji Wolność i Pokój). Przez cały ten czas od 1982 roku z kolejnymi osobami (ostatnio z Markiem Krukowskim – doktorem

1370Rafał Jesswein, *Trzeci obieg. Trzecie pokolenie 1945-1985*, „Odra” 3/1985, s. 34-39.

nauk biologicznych, w latach osiemdziesiątych działaczem Wolności i Pokoju) i w różnych stylach tworzy punkowy zespół Perfumowane Chuje. Gdy z nim rozmawiałem, powiedział, że

[...] jeszcze zanim pojawiła się bibuła KOR-owska, to były takie wydawnictwa ezoteryczne i w sumie się z tego wywodziły metody drukowania. Potem opozycja przejęła ich sitodruki, można powiedzieć, że to było u hipisów drukowane¹³⁷¹.

Opracowywane przez hipisów wydawnictwa ezoteryczne drukowano za pomocą sitodruku, metodami chałupniczymi. W związku z tym „były różne patenty. Ktoś wpadł na pomysł, żeby farbę drukarską rozrobić pastą mydlaną «Komfort»”¹³⁷². Wprawdzie pogarszało to jakość druku, niemniej umożliwiało powielenie większej liczby stron.

Anegdotyczna wzmianka Cupały o przejęciu hipisowskich sitodruków przez działaczy opozycji wydaje mi się warta namysłu. Stawia ona pod znakiem zapytania kolejność obiegu, ich granice i wzajemne zależności: jeśli hipisi tworzyli ezoteryczne pisma przed powstaniem prasy „niezależnej”, to czy „trzeci” obieg nie był w pewnym sensie pierwszy, przed „drugim”? Uważam, że Cupała – jako współpracownik KOR, współtwórca SKS, członek „Solidarności” i SW, a jednocześnie współzałożyciel RNK i jeden z liderów Pomarańczowej Alternatywy – jest pod tym względem dość wiarygodny, zwłaszcza że jego aktywności na ogół były związane z redagowaniem bądź składem i drukiem czasopism.

Wspominałem wcześniej o „Nowym Bezpretensjonalnym Piśmie Świętym w Obrazkach”, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych opracowywanym w dwóch egzemplarzach przez Henryka Wańka i Andrzeja Urbanowicza, a następnie rozprowadzanym wśród znajomych. Przypuszczam, że tego rodzaju oddolnych, lokalnych inicjatyw wydawniczych było więcej, ale nie zostały zachowane ani opisane, ich zasięg był ograniczony, a status – efemeryczny. Jednak to takie społeczne praktyki stwarzały podstawy późniejszej, półprofesjonalnej i profesjonalnej działalności publicystycznej, redaktorskiej i wydawniczej. Myślę, że dotyczy to zwłaszcza biuletynów ogłaszanych przez Studenckie Komitety Solidarności, tworzonych w znacznej mierze przez kręgi hipisowskie. Cupała zapamiętał zainteresowanie pierwszą publikacją Ruchu Nowej Kultury – gazetą „A”, której egzemplarze sprzedawał z Fydrychem na „targach książki niezależnej” na dziedzińcu Politechniki Warszawskiej:

[...] tam NOWa była, a my z tym pismem „A” przyjechaliśmy i sprzedawaliśmy po 10 złotych – cena bochenka chleba mniej więcej. Mieliśmy takie maski myszek i pamiętam, jak fala kupujących książki rzuciła się do stoiska NOWej, a potem było takie odbicie tej fali, a my mieliśmy straganik, wtedy pismo niezależne było kupowane jak świeże bułeczki. Cokolwiek, byle niezależne¹³⁷³.

1371 Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

1372 Tamże.

1373 Tamże.

„A” przyciągało klientów kolorową okładką, nietypową dla czasopism drugiego obiegu. Po tym sukcesie Cupała i Fydrych ruszyli w podróż po różnych miastach Polski, sprzedając swoje pismo pod fabrykami: „to też było fajne; na przykład przy Hucie Lenina robotnicy rano idą, godzina szósta, do pracy, a my stoimy z tym pismem. 10 złotych za *Manifest surrealizmu socjalistycznego*”¹³⁷⁴. Mój rozmówca opowiadał, że w ten sposób udało się sprzedać całe dziesięć tysięcy nakładu; za uzyskane pieniądze kupiono papier, a Fydrych opłacił wynajem mieszkania. Później, w czasie strajku studenckiego jesienią 1981 roku Ruch Nowej Kultury wydawał czasopismo „Pomarańczowa Alternatywa”, pomysłu Andrzeja Dziewita. Tym razem nakład wynosił od jednego do półtora tysiąca egzemplarzy, a ukazało się w sumie siedem numerów. Drukowano początkowo na powielaczu białkowym udostępnionym przez Uczelniany Komitet Strajkowy na Uniwersytecie Wrocławskim, następnie – po próbie cenzury ze strony Komitetu – na „ramkach” na Akademii Rolniczej”, pod koniec zaś – na offsecie w PWSSP. Po wprowadzeniu stanu wojennego „Major” z „Rotmistrzem” przygotowali jeszcze osiem numerów „Pomarańczowej Alternatywy”, przepisywanych na maszynie w około dwudziestu egzemplarzach. Plany druku w większym nakładzie pokrzyżowało internowanie Cupały w lutym 1981 roku.

Również Ruch Społeczeństwa Alternatywnego w Gdańsku miał możliwość druku wysokiego nakładu swojego tytułu „Homek”. Zdaniem Janusza Waluszki nakłady wahały się od trzydziestu do trzech tysięcy egzemplarzy, ze średnią około tysiąca¹³⁷⁵. Skiba zapamiętał, że „pierwsze «Homki» były drukowane na wałku, zresztą nie tylko pierwsze – spora ilość była drukowana na wałku. Były offsety, mieliśmy powielacze, różne maszyny”¹³⁷⁶. Te „różne maszyny” anarchiści zawdzięczali kontaktom z podziemiem solidarnościowym, w tym z wydawcami i drukarzami. Władze Regionu „Solidarności” odnosiły się do RSA ambiwalentnie: bywało, że odmawiały pomocy w kolportażu i sabotowały akcje uliczne, ale niekiedy dofinansowywały druk „Homka”. Droga młodych ludzi ku trzeciemu obiegowi często wiodła przez swoiste „terminowanie” w drugim obiegu. Uczniowie, studenci, młodzi robotnicy pomagający w wytwarzaniu, przechowywaniu, kolportażu czasopism drugoobiegowych, ponieważ nie mogli awansować na autorów, redaktorów i wydawców tej prasy, zakładali własne periodyki, kontestując tryb funkcjonowania starszych działaczy. Choć anarchiści nie byli w serdecznych relacjach z ugrupowaniami konserwatywnymi czy liberalnymi, podejmowali rozmaite, racjonalne z pragmatycznego punktu widzenia, wspólne inicjatywy.

Mimo że w prasie podziemnej toczyła się polemika – wspominał Skiba – że często sobie dogryzano, była większa jedność. Był wspólny wróg: wróg jednoczył. Przecież rozrzucałem ulotki z działaczami RMP

¹³⁷⁴Tamże.

¹³⁷⁵Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 32.

¹³⁷⁶Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt..

i znałem tych działaczy, bo to było tak nieliczne środowisko, że ludzie się znali, przenikali. Oczywiście, nas uważano za wariatów, nawet często mówiono, że z nami nie warto współpracować¹³⁷⁷.

„Wróg jednocył”, ale anarchistom z biegiem lat było coraz bardziej nie po drodze z „Solidarnością” i starszymi organizacjami opozycyjnymi, dążyli więc do dialogu i współdziałania ze swoimi rówieśnikami. W 1981 roku – jeszcze przed powstaniem RSA – grupa Skiby i Waluszki próbowała stworzyć sieć niekoncesjonowanych czasopism i środowisk młodzieżowych oraz redagowała pismo „Gilotyna”, w początkach stanu wojennego przemianowane na „Podaj dalej” – nowy tytuł dobrze oddawał nieformalny sposób kolportażu pisma. Od września 1983 roku zaczął ukazywać się „Homek”, początkowo jako dwutygodnik, następnie dwumiesięcznik, a w końcu – nieregularnik, publikowany z częstością zależną od możliwości redaktorów i sytuacji społeczno-politycznej (z niemal roczną przerwą w 1988 roku i cyklem właściwie cotygodniowym jesienią 1989 roku).

RSA od początku działało na rzecz integracji środowisk młodzieżowych, organizując koncerty, spotkania klubu dyskusyjnego, spektakle i demonstracje. W efekcie tych wysiłków latem 1984 roku powstało w Gdańsku Porozumienie Grup Niezależnych „Wolność”, w skład którego oprócz RSA weszły Gdański Ruch Oporu Młodzieży „Pokolenie”, Polska Młodzież Walcząca i Oficyna Wydawnicza „Kres”. Celem PGN „Wolność” była koordynacja grup młodzieżowych, dzięki czemu mogły one uniezależnić się od hegemonii „Solidarności”. Czasopismem PGN „Wolność” była wydawana przez „Kres” „Reduta”. Porozumienie okazało się nietrwałe: część osób z czasem po prostu weszła do RSA, część utworzyło trójmiejską Solidarność Walczącą, a inni przystąpili do Wolności i Pokoju. Ale cel, czyli zbliżenie środowisk młodzieżowych i uniezależnienie się od „Solidarności”, został osiągnięty. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych RSA nadal współpracowało z młodzieżową opozycją (Federacją Młodzieży Walczącej, Solidarnością Walczącą, Konfederacją Polski Niepodległej, Wolnością i Pokojem), ale jednocześnie otworzyło się na grupy alternatywne, szczególnie zbliżając się do Totartu. Ta fuzja miała przynieść nową, niezależną, anarchistyczną kulturę.

Kiedy Skiba przeniósł się do Łodzi i zaczął tam animować uliczne happeningi, rozpoczął wydawanie własnej gazetki „Przeגיעie Pały”, początkowo pod szyldem ruchu Wolność i Pokój, później – Galerii Działań Maniakalnych. „Przeגיעie Pały” osiągało przeciętnie dwa-trzy tysiące egzemplarzy nakładu. Wynikało to z szacunkowych możliwości kolportażu – wyższy nakład mógłby się nie sprzedać, co oznaczałoby stratę finansową. Siódmy numer pisma osiągnął szczytową liczbę dziesięciu tysięcy egzemplarzy, jak na trzeci obieg – niewyobrażalną.

1377Tamże.

W drugiej połowie tego dziesięciolecia Cupała, współtwórca Pomarańczowej Alternatywy i punkowego zespołu Perfumowane Chuje, był również członkiem Solidarności Walczącej, której nielegalną radiostację przechowywał. Wspominał, że nadawanie programu na wolnych falach było niezbyt korzystne, ponieważ trzeba było za pomocą ulotek informować o właściwej częstotliwości, co oznaczało stratę czasu – i tak ograniczonego reakcją władz za pomocą urządzeń zakłócających. „Wpadłem na pomysł, żeby nadawać na Program III, czyli zagłuszać ich – i to wyszło. Mieliśmy najlepiej zorganizowaną ekipę radiową. Przez kilka lat to było moje główne zajęcie” – mówił, nadmieniając, że silne pole magnetyczne nadajnika bardzo źle wpływało na zdrowie¹³⁷⁸. „Rotmistrz” robił też czasopismo Solidarności Walczącej – w 1988 roku, gdy organizacja znajdowała się w stanie zapaści, trzy numery tego periodyku przygotował samodzielnie. „Potem, jak Kornel [Morawiecki – przyp. X.S.] wrócił, to mi szybko zabrano, bo robiłem sobie jaja” – komentował¹³⁷⁹. Zaznaczał jednak, że podział na „poważną” opozycję polityczną, taką jak SW, i „jajcarską” kontestację spod szyldu Pomarańczowej Alternatywy jest błędem prezentyzmu, ponieważ w jego otoczeniu ludzie udzielali się w różnych grupach, a wszystkie przenikała atmosfera zabawy:

To teraz tak wygląda, że Solidarność Walcząca – poważna, a to wcale nie było poważne (śmiech). Papieru, który kupiliśmy dla pisma, część była u mnie, a część była u Waldka. Wpada do mnie kumpel i mówi, że była u niego milicja, że przyjdą, żeby zabrać papier. Mówię, że są jeszcze matryce do drukowania, a on, że to mu nie jest potrzebne – i podpierdolili mi cały papier. Waldkowi też, w tym samym czasie u niego taką akcję też zrobili. To Kornel właśnie. Tylko Waldek był wtedy mocniejszy; ja miałem sześć ryz odłożonych, nie miałem zamiaru nic wtedy drukować, to olałem to, a Waldek odzyskał wszystko, wymusił. Gdyby nie ten papier, to nie miałby później na czym ulotek robić do happeningów. To się wszystko mieszało, ludzi aktywnych nie było dużo¹³⁸⁰.

Oprócz podkradania sobie ryz papieru Cupała zapamiętał zamieszanie wokół malowanych na murach napisów „SEX” z charakterystyczną „kotwicą” Polski Walczącej. Działacze Solidarności Walczącej podejrzewali o tworzenie niemoralnych żartów funkcjonariuszy SB. Tymczasem malował je – jak wspominał, około trzydziestu dziennie – członek SW Cupała, wspólnie z jeszcze bardziej aktywnym w tego rodzaju twórczości Fydrychem.

Gazety drugiego obiegu odnosiły się do happeningów raczej przychylnie, lecz powściągliwie. Podkreślały natomiast brutalność i agresywność milicjantów, na przykład w relacji „Tygodnika Mazowsze” z happeningu *Czerwony Marsz Rewolucji*:

MO nie lubi happeningów. Kilkoro uczestników Wielkiego Czerwonego Marszu wrocławskiej Pomarańczowej Alternatywy w rocznicę Rewolucji Październikowej 7 XI zostało zatrzymanych.

1378Wiesław Cupała, rozmowa własna, dz. cyt.

1379Tamże.

1380Tamże.

Dwudziestoletni Andrzej Kielar, bity w milicyjnej Nysie ma wstrząs mózgu i złamany palec. MO brutalnie rozpędziła 7 XI happening łódzkiej Galerii Działań Maniakalnych na ulicy Piotrkowskiej pod hasłem *Galopująca inflacja*. Zatrzymano siedemnaście osób, trzy zostały pobite”¹³⁸¹.

Rzeczywiście, choć zazwyczaj interwencje kończyły się na drobnych przepychankach, zdarzały się i gwałtowne ataki służb mundurowych. Było to jednak ryzyko wpisane w obroną taktykę; celem łódzkiego happeningu *Galopująca inflacja* było sprowokowanie funkcjonariuszy do zatrzymania symbolizujących inflację, biegających po ulicy happenerów, by uzyskać efekt komiczny: zatrzymanie galopującej inflacji przez milicję. Stosunek „Solidarności” do happeningów był ambiwalentny: związkowcy często nie rozumieli ludycznej, skarnawalizowanej formy i nie pochwaliли kontestacji tradycyjnych wartości, ale użyczali organizatorom swój sprzęt drukarski, pomagali w kontaktach z Wolną Europą czy Głosem Ameryki, opłacali ze swoich funduszy kary w kolegiach. Według Skiby kontakty między trzecim a drugim obiegiem zaowocowały jeszcze raz w latach dziewięćdziesiątych. Prasa drugiego obiegu uległa wówczas profesjonalizacji i komercjalizacji, co pod względem technicznym wiązało się z drukiem w dużych drukarniach. Jak mówił Skiba, w wyniku tego „nagle zostaje wielu bezrobotnych drukarzy z podziemnej prasy”, którzy „tracą rację bytu, bo ze swoimi dobrymi maszynami jednak są za słabi na rynek pierwszoobiegowy”¹³⁸². Drukarze „Solidarności”, pozbawieni źródeł utrzymania wskutek jej zwycięstwa, dorabiali, drukując prasę trzeciego obiegu, na którą w pierwszych latach nowej dekady istniało spore zapotrzebowanie¹³⁸³.

Anarchistyczne duszpasterstwo

Środowiska trzecioobiegowe utrzymywały kontakty nie tylko z działaczami „Solidarności” i ugrupowań opozycyjnych, lecz także z klerem katolickim. Kontakty te były intensywne zwłaszcza w czasie stanu wojennego i pierwszych latach po jego zakończeniu, gdy twórcy kultury alternatywnej korzystali z udostępnianej przez księży przestrzeni i infrastruktury. Gdy w 1984 roku Teatrowi Ósmego Dnia, oficjalnej instytucji kulturalnej poznańskiej Estrady, odebrano salę, w której wystawiano przedstawienia, członkowie zespołu rozjechali się po Polsce, by namawiać księży na zgodę na spektakle w kościołach. Marcin Kęszycki wspominał po kilku latach nieporozumienia wynikające w kontaktach politycznie zaangażowanych artystów z klerem:

1381 „Tygodnik Mazowsze”, 16.11.1988, s. 3, cyt. za: Aleksander Wojciechowski, dz. cyt., s. 89.

1382 Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1383 W samym kręgu trójmiejskiego RSA ukazywały się wtedy „Homek”, „Wolny Magazyn”, „Ulica”, „Mać Pariadka”, „Spartakus”, „Rotten Life” i „Trująca Fala”. Inne grupy RSA również wydawały własne pisma: w Szczecinie – „Pranie Mózgu”, w Warszawie – „Rewoltę”, w Sochaczewie – „Zero”.

Z początku księża byli nastawieni życzliwie, właściwie o nic nie pytali. Nawet o to, co będziemy grać. Omawiali z nami tylko sprawy techniczne. Inna sprawa, że po przedstawieniu często byli zaszokowani. Teatr przerastał ich wyobraźnię. Oczywiście, to też zależy od przedstawienia. „Wzlot” np. bardzo dobrze wpisał się w kościół. Nie tylko dlatego, że elementem życia Mandelsztama było męczeństwo. W tym przedstawieniu używaliśmy tych samych środków wyrazu, których używa kościół: śpiew, słowo, niektóre teksty jak modlitwy. Po tym przedstawieniu parafianie często do nas podchodzili, zostawali w salce parafialnej, prowadziliśmy długie, nocne rodaków rozmowy. Już nie o teatrze, a o życiu¹³⁸⁴.

Jednak wkrótce, opowiadał Kęszycki, księża zaczęli sceptyczniej podchodzić do teatru i mniej chętnie używać pomieszczeń kościelnych na przedstawienia, które nie kojarzyły się z niczym z tradycyjnego repertuaru sztuki dewocyjno-narodowej. „Jasełka, poezja patriotyczna, szczególnie ta związana z religią – tak. My odstawaliśmy. «Mała Apokalipsa», na przykład, na ogół wywoływała pewien szok” – wyjaśniał aktor¹³⁸⁵. Ostatni spektakl w kościele został zagrany w czerwcu 1986 roku; zdaniem Kęszyckiego pięćdziesiąt sześć przedstawień zagranych w kościołach zgromadziło łącznie kilkadziesiąt tysięcy widzów.

Jolanta Ciesielska pisała, że choć alternatywna twórczość plastyczna pojawiała się w murach świątyń i muzeów diecezjalnych, to wyraźnie odstawiała od nurtu „sztuki przykościelnej” postawami antyklerykalnymi, a przede wszystkim innym sposobem myślenia i działania oraz innym gustem¹³⁸⁶. Wspólne wystąpienia nowych dzikich i artystów religijnych stanowiły w oczach krytyczki raczej wyjątek niż regułę:

Nurt – nazwijmy go narodowo-chrześcijański – reprezentował ze śmiertelną powagą sferę *sacrum* w sztuce, *dzicy* natomiast dionizyjską radość *profanum*. To były światy rozłączne i nieprzystające do siebie, choć sporadycznie obie te grupy spotykały się nawzajem w galeriach przykościelnych na Żytniej w Warszawie (wystawa *Obecność*, 1985), w kościele MBB w Poznaniu (wystawa *Polska pieta*, zorganizowana w 1986 w rocznicę poznańskiego czerwca), w galerii kościoła św. Krzyża na „Ostrowie Tumskim” we Wrocławiu, na festiwalach *Droga i Prawda*, ponadto na wystawach autorstwa Niny Smolarz i Janusza Boguckiego *Epitafium siedem przestrzeni*, wreszcie w Galerii *Zachęta* na *Cóż po artyście w czasie marnym?*, której kuratorem był czołowy artysta nurtu kościelnego Tadeusz Boruta (Galeria *Zachęta* i MIN Kraków, 1991) to ważniejszymi dla tego nurtu wystawami były te organizowane przez świeckich propagatorów i zagorzałych zwolenników ich twórczości: Andrzeja Bonarskiego i Marię Sitkowską, Andę Rottenberg, Ryszarda Ziarkiewicza, Stefana Ficnera¹³⁸⁷.

Jednym z nielicznych przypadków udanej współpracy mimo różnic estetycznych, obyczajowych i ideowych była wystawa *Pomarańczowa Alternatywa* według koncepcji Sławomira Monkiewicza otwarta 9 maja 1988 roku we wrocławskiej Galerii Na Ostrowie, zlokalizowanej w piwnicach kościoła Świętego Marcina, a podległej Muzeum Archidiecezjalnemu. Przez tydzień

1384Ewa Wójciak, Marcin Kęszycki, dz. cyt., s. 182.

1385Tamże, s. 184.

1386Jolanta Ciesielska, *Transgresje w sztuce...*, s. 3.

1387Tamże, s. 3.

funkcjonowania wystawy odbywały się na jej obszarze rozmaite działania, happeningi, pokazy i imprezy. Galeria była czynna od godziny 16 do 1 w nocy, niemalże przemieniona w alternatywny klub. Tak wernisaż i dalsze zajścia sprawozdawał komisarz wystawy Krzysztof Albin:

Całe zdarzenie rozpoczęło się wybuchem Pałacu Kultury i speech'em komisarza PPR niosącym socurrealistyczne przesłanie Włodzimierza Ilicza Lenina [...]. Po wysłuchaniu krzykliwej PPR-owskiej indoktrynacji obecni w sile około 1000 ludzi wielbicieli sztuki nowoczesnej udali się na kontemplację; kopano zasypane popiołem telewizory, podziwiano Stalina w jajeczku, oburzano się na nieskromnie ubrane w mundury sił PRL manekiny, próbowano jeździć taczka z zatopioną w niej grafiką, oraz wyważyć drzwi marksizmu palcem z buddyjskiej świątyni. Wszystkiego dopełniły wspomnienia z wielu pięknych chwil z ul. Świdnickiej, które pojawiły się w czasie kontemplacji grafik opartych na zdjęciach z happeningów Pomarańczowej Alternatywy. Poza tym słuchano Szostakowicza i pito pomarańczowe mleko¹³⁸⁸.

Mniej powodzenia miała Gruppa, której wystawa *Grupa „Gruppa”* odbywała się w tej samej galerii, a częściowo też w tym samym czasie: między 17 kwietnia a 15 maja 1988 roku. W ramach cenzury część prac została przez organizatorów odwrócona licem do ściany. Artyści Grupy spotykali się z kościelną cenzurą już wcześniej. W 1984 roku podczas wystawy *Chaos – człowiek – absolut* organizowanej przez Duszpasterstwo Środowisk Twórczych w kościele Nawiedzenia NMP w Warszawie po interwencji księdza Wiesława Niewęgłowskiego prace Ryszarda Grzyba, Pawła Kowalewskiego, Ryszarda Woźniaka i Marka Sobczyka zostały usunięte z ekspozycji. 17 listopada 1985 roku na wystawie *Złoto ekonomii, kadzidło sztuki, gorzka mirra polityki* w parafii Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie, po dwóch tygodniach pracy na mrozie artystów Gruppy, w dniu wernisażu zde gustowany proboszcz nakazał zamknąć wystawę¹³⁸⁹.

Anda Rottenberg i Adam Betel już w 1987 roku diagnozowali sytuację młodych twórców, którzy stykając się z kościelną cenzurą, banalną i nachalną symboliką „sztuki przykościelnej”, nie mogli odnaleźć swojego miejsca w galeriach i muzeach funkcjonujących w cieniu świątyń:

Ustanowiony samorzutnie czy spontanicznie układ trójdzielny: galeria oficjalna – kościół – prywatna pracownia, ciążyący nieraz na charakterze samej sztuki, był (i jest) trudny do przełknięcia dla większości młodych opuszczających uczelnie. [...] nie zrażała ich, choć mocno dotykała, cenzura kościelna tak długo, aż stało się jasne, że nie mogą, a nawet nie powinni identyfikować się z ruchem, w którym autentyczne przeżycia i rozdarcia przybierają nazbyt często postać melodramatyczną, a symbolika jest tak klarownie jednoznaczna, że aż korci, by się jej przeciwstawić.

1388Krzysztof Albin, [w:] Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz, dz. cyt., s. 19-20.

1389Skądinąd wernisaże wystaw Gruppy odbiegały od prezentacji sztuki narodowo-katolickiej. Na wernisażu wystawy *Matka Premiera* w Teatrze Kameralnym w Warszawie 28 stycznia 1984 roku (tytuł wystawy nawiązywał do premiery dramatu *Matka* Witkacego, odbywającej się w tym samym dniu) większość uczestników oglądała w telewizji film *The Day After*, nie zaś – wywieszone obrazy.

Pojemna formuła transawangardy, jakkolwiek genetycznie obca, okazała się w tej sytuacji zbawienna; pozwoliła zrzucić przyciasny koturn bohatera i wyśmiać schludny garniturek serwilistycznego konformisty. Domino błazna to jedyny kostium, który zdaje się pasować do sytuacji, w jakiej się znalazło to pokolenie¹³⁹⁰.

W pewnym sensie właśnie w kostiumie błazna trzeci obieg wkraczał w mury kościołów. Animowany przez członka WiP i RSA Tomasza Burka (obecnie Borewicza) trójmiejski młodzieżowy ruch Twe-Twa swoją nazwę zawdzięczał parodii słów „jakże długo cierpienie Twe trwa” pochodzących z pieśni *Ojczyzno ma*, śpiewanej podczas patriotycznych mszy. Przez pryzmat „domina błazna” można interpretować akcję Duszpasterstwa Anarchistycznego, organizowanego przez RSA w 1988 roku. Anarchiści korzystali z gościny kościoła św. Mikołaja i kościoła św. Brygidy w Gdańsku. Skiba wspominał:

To opierało się na chaosie. Nazwa Duszpasterstwo Anarchistyczne była trochę nieoficjalna. Jankowski miał świadomość, że tam zbiera się niezależna młodzież i udostępniał salę. Natomiast nie miał świadomości, co to za młodzież¹³⁹¹.

Duszpasterstwo Anarchistyczne nie trwało długo; duchowieństwo wkrótce się zorientowało, że zbierająca się młodzież jest wprawdzie antykomunistyczna, ale niekoniecznie religijna i narodowa. Prałat Jankowski już wcześniej potępiał inicjatywy radykalnej młodzieży, na przykład demonstrację nawołującą do bojkotu wyborów w czerwcu 1984 roku. Mógł więc być tym bardziej zirytowany faktem, że anarchiści prowadzili swoje spotkania w jego bazylice. Jednak wcześniej RSA udało się „zorganizować kilkanaście spotkań, dyskusji, prelekcji, pokazów filmowych i Muzeum Objazdowe «Totartu», a także opanować gablotę ścienną przed kościołem”, jak pisał Waluszko¹³⁹². Zwłaszcza spotkania, dyskusje i prelekcje wydają się tu ważne, ponieważ polegały na bezpośredniej wymianie słownej. Waluszko stwierdzał: „Słowo mówione jest dla nas, kto wie czy nie ważniejsze niż druki i manifestacje”¹³⁹³. W przeciwieństwie do pisma ustność opiera się na bezpośrednim uczestnictwie w zdarzeniu; jak pisał Havelock, „o ile mowa jest zazwyczaj używana przez ludzi, którzy są przekonani, że mówią jako indywidua we własnych indywidualnych celach, o tyle podstawową funkcją mowy jest służenie celom zbiorowości”¹³⁹⁴. W przypadku upodobania anarchistów do słowa mówionego – nie w formie retoryki, lecz dialogu – wydaje się jednak istotne zauważenie opozycji między ustną konkretnością, giętkością i dynamiką międzyludzkiego spotkania a niezmiennym, monologowym trwaniem tekstu na szpaltach gazet i propagandowych transparentach. RSA wielką wagę przywiązywało wprawdzie do tworzenia własnych czasopism, ale wypowiedzi pisane anarchistów były stylizowane na żywą mowę (dyskusję, gawędę, anegdotę)

1390Anda Rottenberg, Adam Betel, dz. cyt., s. 223.

1391Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

1392Janusz Waluszko, *Ruch Społeczeństwa...*, s. 30.

1393Tamże, s. 31.

1394Erick A. Havelock, dz. cyt., s. 73.

z całą jej potoczną leksyką i gramatyczną niekonsekwencją. Słowo pisane było, poza wszystkim, słowem władzy, wobec której jedną taktyką oporu było inscenizowanie zdarzeniowości mowy, a drugą – stylizowanie pisma na wypowiedź ustną.

O ile stosunki anarchistów i happenerów ze związkowcami z „Solidarności” opierały się na zgodności wielu przekonań – przede wszystkim programu samorządności robotniczej – i przybierały formy ograniczonej, ale istotnej dla ruchu wolnościowego współpracy, o tyle podstawą relacji kontestatorów z klerem było nie porozumienie, lecz jego brak, raczej obustronna nieznajomość niż wzajemne poznanie. To ostatnie prowadziło zwykle do zerwania kontaktów: okazywało się, że poza szeroko rozumianym „antykomunizmem” obie strony niewiele ze sobą łączy. Mistycyzująca i eklektyczna religijność uczestników kultury alternatywnej daleka była od dominującej w Polsce tradycji, nawet w przypadku licznych konwersji na katolicyzm niedawnych buntowników w latach dziewięćdziesiątych. Wydaje mi się jednak warto podkreślić, że kontakty trzeciego obiegu z drugim obiegiem, czy to solidarnościowej, czy kościelnej proveniencji – a przede wszystkim z młodzieżą udzielającą się w Solidarności Walczącej, Federacji Młodzieży Walczącej czy Konfederacji Polski Niepodległej – nie były rzadkie ani przypadkowe. Stanowiły wynik wysiłków podejmowanych w celu budowy jak najszerzej sieci komunikacji, samopomocy i współdziałania. Jediną właściwie dużą i skuteczną inicjatywą łączącą tak różne środowiska był ruch Wolność i Pokój.

WIELOGŁOSOWOŚĆ

Spółeczny obieg literatury

Posługiwałem się dotychczas pojęciem trzeciego obiegu w jego znaczeniu potocznym; chcę na koniec przybliżyć ujęcia teoretyczne tego zagadnienia. Kategorię obiegu do polskiej humanistyki wprowadził Stefan Żółkiewski w pracy *Kultura literacka (1918-1932)* z 1973 roku, dosłownie na parę lat przed ogromną karierą tego słowa w koncepcji podziału na pierwszy, drugi i trzeci obieg kultury. Jednak funkcjonalistyczno-semiotyczne ujęcie Żółkiewskiego nie miało z tym trójpodziałem wiele wspólnego, a przedmiot jego badań – bodaj jeszcze mniej. Autor *Kultury literackiej...* skupiał się na pragmatyce stosunku nadawców i odbiorców do tekstów literackich, nie wnikał w syntaktykę, czyli wewnętrzną budowę dzieł literackich, ani semantykę jako dyscyplinę zorientowaną na relacje między systemem znaków a rzeczywistością. Dla pragmatyki nie mają znaczenia gatunki, formy, rodzaje twórczości – istotne są przede wszystkim funkcje dzieł w procesach komunikacyjnych. Sama kultura literacka była konstytuowana właśnie przez procesy komunikacji literackiej, kształtujące je instytucje, zachowania pisarskie i czytelnicze jej uczestników. Procesy te, wraz z ich obiegami i funkcjami, stanowiły wycinek spektrum komunikacji zachodzącej w przestrzeni społecznej. Dzieła były jedynie jej korelatami. W celu zbadania tak określanej kultury literackiej Żółkiewski proponował trzy kluczowe kategorie analityczne: sytuacji komunikacyjnej, modelu literatury i jej społecznego obiegu. Co ważne, kategorie te powinny nadawać się do badania nie tylko komunikacji literackiej, lecz także innych jej typów, dzięki czemu możliwe byłoby zbadanie całokształtu kultury danego społeczeństwa we wszystkich jej wymiarach i w dynamice czasowej.

Pierwszy z zaproponowanych terminów – sytuacja komunikacyjna – miał się odnosić do praktyk pisarzy jako nadawców komunikatów literackich, układu rozmaitych instytucji społecznych, którymi pisarze się posługiwali w celu przekazania swoich komunikatów, a także dookreślających je kontekstów i właściwych im mechanizmów. Mówiąc prościej, sytuację komunikacyjną wyznaczały polityka kulturalna, specyfika zawodu pisarza, mechanizmy kontroli, dystrybucji, rynku, mecenatu, promocji i krytyki – czyli wszystko to, co znajdowało się między nadawcą a odbiorcą i między nimi pośredniczyło. Stąd brał się kolosalny wpływ sytuacji komunikacyjnej na wybór kodu, za pomocą którego odbiorca odczytywał znaczenia zawarte w dziele, jeśli pisarz sam nie wskazał wystarczająco wyraźnie właściwego kodu. Model literatury, czyli druga z kluczowych kategorii, był określany z kolei po prostu według społecznych funkcji,

które wypełniało dane dzieło, na tej samej zasadzie co wiele innych obiektów i praktyk społecznych. Natomiast społeczny obieg literatury Żółkiewski definiował następująco:

Krażenie tekstów literackich między odrębnymi typami nadawców a swoistymi środowiskami odbiorców, tekstów odbieranych w określonych, charakterystycznych dla danej kultury społecznych sytuacjach komunikacji literackiej. Poszczególne obiegi właściwe danej kulturze literackiej różnicujemy według odrębności funkcji społecznych, które jej teksty spełniają, a zatem i według swoistości potrzeb czytelniczych, które zaspokajają¹³⁹⁵.

Uczony dodawał, że cechy publiczności danego obiegu mogły być skorelowane z cechami pozycji w strukturze społecznej, a sama publiczność była złączona tymi samymi potrzebami czytelniczymi, nie stanowiła zatem przypadkowej, niepowiązanej zbiorowości. Analogicznie twórcy uczestniczący w danym obiegu musieli realizować przypisane im role społeczne, choć w innym obiegu ci sami pisarze mogli odgrywać już inne role. Obiegi cechowały się również swoistymi technikami produkcji, dystrybucji, a także materialnymi właściwościami tekstów. Reasumując, obiegi miały określoną przez potrzeby publiczność (odbiorców) i określonych przez role społeczne pisarzy (nadawców), między którymi krążyły teksty literackie spełniające takie, a nie inne funkcje, czyli zaspokajające potrzeby takiej, a nie innej publiczności.

Decydujące znaczenie do wyodrębnienia obiegu miały pełnione przez nie funkcje, nie – wartości estetyczne, co oznacza, że w tym samym obiegu mogły funkcjonować dzieła wybitne i miałkie, nobilitowane włączeniem do kanonu i strącane w otchłań grafomaństwa. Ujęcie Żółkiewskiego miało być niewartościujące, jak najdalsze od przeciwstawiania uznanej literatury „folklorowi”, „kiczowi”, „paraliteraturze” czy innym pejoratywnym określeniom. Oparcie typologii obiegu na funkcjach społecznych zabezpieczało także przed uproszczonym, socjologicznym kategoryzowaniem literatury ze względu na społeczne cechy odbiorców, takie jak wykształcenie, wykonywany zawód czy wysokość zarobków. Chodziło zasadniczo o określenie, jaka funkcja dominuje nad pozostałymi w danym obiegu – to, że w mniejszym lub większym stopniu obecne były wszystkie, stanowiło dla Żółkiewskiego oczywistość.

Stosunki zachodzące między poszczególnymi obiegami opierały się raczej na konkurencji (o czytelników, źródła finansowania, metody upowszechniania, infrastrukturę wydawniczą i tak dalej) niż neutralnym współistnieniu. I faktycznie, publiczność częściowo przepływała między różnymi obiegami, pisarze zaś w zależności od obiegu wchodziłi w różne role. Wszystko to składało się na „podkultury literackie”, właściwe poszczególnym obiegom, oraz relacje między nimi¹³⁹⁶.

Tak Żółkiewski wiązał ze sobą trzy zasadnicze dla swojej koncepcji kategorie:

1395Stefan Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 412.

1396Tamże, s. 434.

Uczestnictwo w określonych społecznych sytuacjach komunikacji literackiej motywuje decyzje pisarskie i wybory czytelnicze. Te z kolei przez powtarzalny pisarski i czytelniczy wybór dominującego kodu oddziałują dialektycznie na kształtowanie się modeli literatury funkcjonujących w danej kulturze. Społeczny obieg tekstów realizujących w postaci wierniej lub hybrydycznej cechy modelowe różnicuje kręgi publiczności właściwe danej kulturze literackiej i społeczne funkcje struktur modelowych dzieł¹³⁹⁷.

Na przykład w obiegu trywialnym krążyły rozmaite rodzaje literatury popularnej: kryminały, powieści przygodowe i sentymentalne, melodramaty i piosenki. Łączyć je miało podporządkowanie funkcji ludycznej, przez co Żółkiewski rozumiał zapewnianie rozrywki, relaksu, wzruszenia, przyjemności złańcionym tych doznań odbiorcom. Odbywało się to na ogół w zabawowych sytuacjach komunikacyjnych, a więc za pośrednictwem instytucji kultury masowej: prasy, kabaretu, komedii bulwarowej, słuchowiska radiowego. Pisarze w tym obiegu występowali w roli techników raczej niż artystów, realizujących komercyjne zlecenia przemysłu rozrywkowego według prostych (wzorowanych często na produkcji zagranicznej) schematów. Czytelnicy nie mieli dużego doświadczenia czytelniczego – sięgali raczej po prasę niż książkę – jak również nie mieli świadomości społecznej związanej z uczestnictwem w ruchach społecznych. Teksty publikowane w tym obiegu osiągały wysokie nakłady, jednak stosunkowo niewiele wśród nich było twórczości oryginalnej, a dużo – przekładów.

Oprócz tak scharakteryzowanego obiegu trywialnego Żółkiewski wyróżniał jeszcze obiegi: wysokoartystyczny, brukowy, literatury „dla ludu” i jarmarczno-odpustowy. Obieg wysokoartystyczny dominował – to w nim ukazywała się co najmniej połowa tytułów oryginalnych i tłumaczonych, to w nim zgromadziła się większość czytelników. Obieg ten obejmował zresztą wszystkie typy sytuacji komunikacyjnej: zabawową (związaną z ludycznym modelem literatury i przemysłem rozrywkowym), upolitycznioną (łączoną głównie z modelem zaangażowanym i działalnością ruchów społecznych), a przede wszystkim – sytuację obcowania z literaturą, (opartą na modelu kanonicznym, szkolnej edukacji i państwowej polityce kulturalnej). Pozostałe trzy obiegi miały charakter marginalny. Obieg brukowy miał wyrastać na gruncie miejskiej kultury przemysłowej, ale korzeniami – sięgać jeszcze ludowego folkloru, a obecne w nim teksty – kalendarze, komiksy, ballady podwórzowe – tworzyły coś na kształt zbiorowego snu, którego pragnęli niewykształceni, nieoczytani odbiorcy. Obiegi jarmarczno-odpustowy i książek „dla ludu” były wręcz relikdami poprzedniej epoki, powielały wzory dziewiętnastowiecznej tradycji dewocyjnej bądź postfeudalnych pouczeń moralnych i społecznych; blisko im było do ustnych opowieści lub patronackiej propagandy, a w latach dwudziestych znajdować się miały już w zaniku.

1397Tamże, s. 413.

Problemy z obiegami

Już tak pobieżna rekapitulacja koncepcji społecznych obiegów literatury pokazuje, jak bardzo różniła się ona od potocznego sensu słowa obieg w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jeśliby przyłożyć do rzeczywistości tych dekad kategorie Żółkiewskiego, okaże się, że w obiegu wysokoartystycznym mieściły się teksty powstające we wszystkich trzech wyróżnianych potocznie obiegach kultury – dokładnie tak jak według *Kultury literackiej...* w obiegu wysokoartystycznym sąsiadowały ze sobą dzieła o charakterze autotelicznym, nastawione na cechy formalno-artystyczne, literatura politycznie zaangażowana, skoncentrowana na podnoszeniu świadomości społecznej (jak chociażby wiersze Władysława Broniewskiego), a wreszcie i tworzone dla zabawy przez awangardę trawestacje i pastisze. Z drugiej strony, opartemu w zasadzie na postawie nadawców i odbiorców wobec władzy – zresztą różnie rozumianej – podziałowi na pierwszy, drugi i trzeci obieg, umykała twórczość umieszczona przez Żółkiewskiego w obiegu brukowym: rozmaite gazetki i broszury o charakterze sensacyjnym, wróżbiarskim, pornograficznym, które były sprzedawane na straganach i miały osobną publiczność. Ich nieoficjalny, z pewnością w jakiejś mierze nielegalny profil, lokowałyby je poza pierwszym obiegiem, jednak swoją treścią nie pasowały ani do zaangażowanego modelu literatury drugoobiegowej, ani do kontestacji kultury w trzecim obiegu. W podszytym ironią nostalgicznym wspomnieniu upominał się o tego rodzaju twórczość Stasiuk:

Pornosy kupowało się na Różyckiego. Na wierzchu leżały „Burdy”, „Playboye” i „Brava”, ale wystarczyło podejść, zagadać i zawsze coś się znalazło. Na straganach z używanymi książkami leżały powielaczowe odbitki „Królowny Pizdolonej” i „XIII księgi Pana Tadeusza”. To był właściwy trzeci obieg, zanim pojawiły się fanziny¹³⁹⁸.

Skądinąd sam Żółkiewski nie zawsze był wierny swoim założeniom i w niezbyt zawołowany sposób wartościował różne rodzaje twórczości, wyraźnie deprecjonując komiksy i ballady podwórzowe albo z satysfakcją odnotowując stosunkowo niewielką liczbę dzieł reprezentujących światopogląd konserwatywny w obiegu wysokoartystycznym.

Niezgodność między naukową koncepcją społecznych obiegów literatury (ale nie tylko – Żółkiewski projektował kategorię obiegu tak, by nadawała się do wszystkich dziedzin kultury) a przyjętym w latach osiemdziesiątych zwyczajowym podziałem na pierwszy, drugi i trzeci obieg dostrzegało wielu badaczy kultury. Jednym z pierwszych, którzy zwrócili na to uwagę, był Jerzy Wertenstein-Żuławski. Socjolog podjął temat trzech obiegów w 1990 roku, w wystąpieniu *Trzy obiegi – trzy kultury. Struktura społeczna i komunikowanie w dzisiejszej Polsce* podczas VIII

1398Andrzej Stasiuk, dz. cyt., s. 123-124.

Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego w Toruniu. Wertenstein-Żuławski rekonstruował społeczno-prawne wyznaczniki trzech obiegu kultury. Przypominał o kontroli i cenzurze, jakim podlegał pierwszy obieg, a także o mass mediach, z których korzystał. Drugi obieg określał jako opozycyjny, skoncentrowany na kwestiach społecznych, politycznych i kulturalnych; część z wydawanych w nim pism miała charakter konserwatywno-narodowy, a część – postępowy i ponadnarodowy. Wreszcie, trzeci obieg został nazwany przez Wertensteina-Żuławskiego alternatywnym i młodzieżowym. Miał być on przeciwny wobec obu pozostałych i zogniskowany na krytykę systemu społeczno-kulturowego raczej niż politycznego¹³⁹⁹.

W dalszej części wystąpienia Wertenstein-Żuławski zestawiał trzy obiegi z trzema typami wzorów kulturowych obecnymi w ówczesnym polskim społeczeństwie. Pierwszy z tych typów to establishment kulturowy: płynny, zmienny i zróżnicowany, mieszczący się jednak w ramach kultury dominującej. Drugi typ to obszar wykluczenia kulturowego, który wprawdzie nie akceptował panującego wzoru, niemniej nie potrafił wysunąć żadnych kontrpropozycji wobec niego. Ostatnim typem była kultura spontaniczna i alternatywna, świadcząca o alienacji młodych ludzi (i szybko rosnącym dystansie od świata dorosłych, zarówno w kulturze oficjalnej, jak i w opozycji), ale oferująca też własne, innowacyjne wartości, modele, instytucje¹⁴⁰⁰. To w tym wzorze kultury poruszano problemy i idee odrzucane lub lekceważone przez dorosłych i struktury państwowe. Podejmowano je z bardzo różnych perspektyw, za pomocą najróżniejszych środków i technik ekspresji:

Ruchy polityczne, pacyfistyczne, teatry otwarte, eksperymentujące ruchy kulturowe, oazy, wspólnoty religii wschodnich, subkultury związane z muzyką rockową, niezależne ruchy ekologiczne, a nawet Pomarańczowa Alternatywa zdawały się być – i do pewnego stopnia rzeczywiście były – połączone wspólnotą sprzeciwu wobec narzuconego porządku i podobnym brakiem akceptacji ze strony organów kontroli państwowej¹⁴⁰¹.

Trzeci typ kultury swoją dynamiczną innością raził większość społeczną, ponieważ to właśnie w nim dokonywano eksperymentów społecznych i kulturowych i starano się odkryć nowe formy relacji, organizacji, wspólnotowości, dotrzeć do prawdy o człowieku, odnaleźć jego właściwe etycznie i ontologicznie miejsce wśród innych istot. Jedną z cech zasadniczych tego typu kultury była dezautomatyzacja postrzegania świata społecznego. W ujęciu Wertensteina-Żuławskiego trzeci obieg wiązał się właśnie z tym różnorodnym i wielowymiarowym wzorem kulturowym. To powiązanie obiegu i wzoru uważam za niezwykle ważne, jakkolwiek Wertenstein-

1399Jerzy Wertenstein-Żuławski, *Trzy obiegi – trzy kultury. Struktura społeczna i komunikowanie w dzisiejszej Polsce*, [w:] *Przełom i wyzwanie. Pamiętnik VIII Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego*, przygotowali Antoni Sułek i Włodzimierz Winclawski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa-Toruń 1991, s. 225-226.

1400Tamże, s. 227.

1401Tamże, s. 228.

Żuławski kładł nacisk na cechy negatywne (sprzeciw i odrzucenie) alternatywnego wzoru kultury i nie poświęcał głębszej refleksji jego wewnętrznej konfiguracji.

Innym socjologiem, podejmującym temat obiegu kultury w zasadzie w tym samym czasie – tuż po zmianie ustrojowej – był Mirosław Pęczak. Także on wysuwał na pierwszy plan aspekt negacji w funkcjonowaniu trzeciego obiegu: w swoim *Małym słowniku subkultur młodzieżowych* wskazywał, że podstawową funkcją terminu „trzeci obieg” było odróżnienie od drugiego obiegu, choć działały one w tych samych, pozainstytucjonalnych i pozaprawnych warunkach. Pęczak proponował definicję enumeratywną, stwierdzając, że do trzeciego obiegu

zalicza się gazetki (fanziny), kasety z muzyką produkowaną metodą „chałupniczą” (rodzimy „garażowy rock”), graffiti, a także produkty mail artu. Charakterystyczne cechy trzeciego obiegu to: niewielki zasięg, ograniczony do środowisk alternatywnych, wymiennosc ról nadawcy i odbiorcy, negatywny stosunek do kultury oficjalnej, niechęć do polityki i polityków, maksymalizm aksjologiczny (wartości trzeba realizować w życiu, a nie tylko deklarować)¹⁴⁰².

Pęczak uzupełniał te wyznaczniki przybliżonym czasem funkcjonowania trzeciego obiegu od około 1980 do 1989 roku, po którym obieg wprawdzie działał dalej (częściowo ulegając instytucjonalizacji), ale z powodu zaniku drugiego obiegu właściwszym byłoby nazywanie go po prostu obiegiem alternatywnym. Kategoria obiegu była, zdaniem tego badacza, niewłaściwym i niewystarczającym narzędziem analizy.

Konstatacje Wertensteina-Żuławskiego i Pęczaka na temat powiązania kultury alternatywnej czy też młodzieżowej, jej wartości, idei, instytucji z funkcjonowaniem trzeciego obiegu rozwinęła Barbara Fatyga w *Dzikich z naszej ulicy*. Podobnie jak Wertenstein-Żuławski Fatyga uważała wzór kultury za jedno z kluczowych pojęć, odróżniała go jednak – jako ustabilizowaną historycznie siatkę elementów kulturowych – od wzorca kultury, czyli układu generującego znaczenia i wartości¹⁴⁰³. Tak rozumiane wzorce miały być w kulturze młodzieżowej mniej koherentne niż w innych typach kultury. Fatyga zaznaczała, że ścisła wewnętrzna spójność i trwałość kultury jest fikcją, zarówno w odniesieniu do kultur współczesnych, jak i pierwotnych; pod tym względem kultura młodzieżowa nie wyróżniałaby się tak bardzo swoim zróżnicowaniem. Nie inaczej osłabianie i otwieranie kanonów kulturowych stanowić by miało ogólną cechę współczesnych kultur popularnych, w kulturze alternatywnej wzmocnioną dodatkowo programowym nastawieniem na elementy kultur mniejszościowych, niemieszczące się w kanonie kultury dominującej¹⁴⁰⁴. Ta ostatnia, zdaniem badaczki, była pseudonimowana przez środowiska młodzieżowe pojęciem „systemu”, który „jest zarazem lokalny i globalny”, a więc przeciwstawiać się mu należy zawsze i wszędzie, czy to bijąc się z policją, czy domagając się ścieżek rowerowych

1402Mirosław Pęczak, dz. cyt., s. 96-97.

1403Barbara Fatyga, dz. cyt., s. 77-78.

1404Tamże, s. 88.

lub broniąc skłotów przed ewikcją¹⁴⁰⁵. „Instytucje takie, jak: rodzina, szkoła, państwo, policja czy Kościół uważane są przez aktywną młodzież za strażników i depozytariuszy kultury dominującej”, w związku z czym budzą negatywne emocje, niezależnie od punktu widzenia (Fatygą interesowała się młodzieżowymi ruchami prawicowymi i lewicowymi, punkowymi i skinheadzkimi, anarchistycznymi i neofaszystowskimi)¹⁴⁰⁶. Ale kultura dominująca oznaczała nie tylko kulturę narodową, podtrzymywaną i narzucaną przez mechanizmy władzy państwowej, lecz także kulturę popularną, szczególnie zamerykanizowaną i komercyjną, a niekiedy właściwości cywilizacji materialno-technicznej.

Jednym z trzech czynników wyróżniających, w opinii antropolożki, kulturę młodzieżową były – obok rodzaju więzi społecznych i porządku kulturowego – reguły komunikacyjne. Skłaniając się ku ujęciu komunikacyjnemu, Fatygą uznawała, że refleksja na temat obiegu kultury zakłada zainteresowanie przede wszystkim formami komunikacji, gdzie „akcentowana jest cyrkulacja treści kulturowych pomiędzy różnymi grupami odbiorców”¹⁴⁰⁷. Należy więc określić typy nadawców i odbiorców, sytuacje komunikacyjne, wymagane kompetencje kulturowe, rodzaje komunikatów, kanały komunikacyjne, kody i konteksty. „Trzeci obieg” to w tej perspektywie po prostu nazwa substytutowa kultury młodzieżowej.

Fatygą stwierdzała, że trzeci obieg był odrębny zarówno od oficjalnej kultury wysokiej, jak i oficjalnej kultury masowej, a także od drugiego obiegu, choć w miarę rozwoju mediów elektronicznych różnice między nimi się zacierały. Przyznawała, że głównym elementem scalającym różnorodne wartości i przekonania wewnątrz trzeciego obiegu była negacja pozostałych obiegu. Jednak badaczka dostrzegła w tej refutacji pewne wspólne cechy, obecne już w ideach kontestacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Z grubsza rzecz biorąc, rozmaite nurty trzeciego obiegu miała łączyć krytyka konsumpcjonizmu, komercjalizacji kultury, ideologicznych ingerencji w działalność kulturalną. Przejmując z drugiego obiegu opozycyjno-konspiracyjny i solidarnościowy model działalności, uczestnicy trzeciego obiegu odrzucali drugoobiegowe propozycje polityczne, a własne hierarchie wartości konstruowali w odniesieniu do wcześniejszych doświadczeń polskiej, a zwłaszcza zachodniej kultury młodzieżowej. Antropolożka podsumowywała:

trzeci obieg – kulturę młodzieżową można określić jako względnie autonomiczny podsystem kultury istniejący jako także względnie autonomiczne sieci nadawców i odbiorców, funkcjonujących w specyficznych, najczęściej zmarginalizowanych w stosunku do kultury dominującej, kontekstach. Ma on inaczej niż w dwu poprzednich obiegach ukształtowany sposób cyrkulacji treści (wykorzystujący np.

1405Tamże, s. 89.

1406Tamże, 89.

1407Tamże, s. 92.

specyficzne kontakty face to face oraz nowoczesną technikę – internet i pocztę elektroniczną). Opiera się na odmiennych, w stosunku do dwóch pozostałych obiegu, systemach wartości i ich konkretyzacjach w postaci wzorców i wzorów kulturowych¹⁴⁰⁸.

To nie poszczególne elementy trzeciego obiegu były nowe, lecz – sposób ich złożenia. Wbrew opiniom potocznym trzeci obieg nie był przypadkowym zlepkiem treści krążących w innych obiegach, chaotycznym zbiorem heterogenicznych elementów. Przeciwnie, choć daleki był od homogeniczności, stanowił autonomiczny „podsystem kultury”, jak pisała antropolożka. Dzięki systemowemu charakterowi trzeciego obiegu jego uczestnicy posługiwali się wspólnymi regułami komunikacji, zestawem idei i rozwiązań formalnych, a w konsekwencji – dzielili znaczenia przypisywane doświadczeniom.

Trzeci obieg jako „podsystem kultury” Fatyga zestawiała z koncepcją układów kultury Antoniny Kłoskowskiej, dochodząc do wniosku, że obieg ten miał wiele wspólnych cech z wyróżnionym przez Kłoskowską pierwotnym układem kultury, przede wszystkim pierwotny (elementarny) charakter kontaktów międzyludzkich. Pierwsza różnica dotyczyła trwałości, charakterystycznej dla pierwotnego układu kultury, a w trzecim obiegu obecnej raczej na poziomie całej kultury alternatywnej niż poszczególnych środowisk:

Względna autonomia grup, ruchów i subkultur młodzieżowych oraz wyraźne przedmioty zainteresowania ich uczestników tworzą tutaj wyizolowane lecz silne układy więzi społecznych i emocjonalnych. Ponadto, podobnie jak treści, między poszczególnymi grupami cyrkulują tu także jako komunikaty – osoby, co zwiększa możliwości integracji całego podsystemu¹⁴⁰⁹.

Ponadto praktyki komunikacyjne w trzecim obiegu były na ogół intencjonalne i refleksyjne (na przykład stosowanie wulgaryzmów jako wyraz punkowego buntu), inaczej niż w pierwotnym układzie kultury Kłoskowskiej. Trzecia różnica dotyczyła samego uczestnictwa, które w trzecim obiegu miało charakter wolicjonalny, podczas gdy w pierwotnym układzie kultury – raczej przypisany.

Z drugiej strony, pewne cechy kultury młodzieżowej Fatyga odnajdywała w drugim układzie kultury, opartym na wprowadzie bezpośrednich, lecz formalnych i zinstytucjonalizowanych kontaktach. Układ ten odpowiadał raczej kulturze prawomocnej („wysokiej”), ale właśnie z wielu awangardowych nurtów tej kultury czerpał swoje wzory trzeci obieg, a jego doświadczonych uczestników cechowało niemalże zawodowe podejście do swoich aktywności. Zresztą wraz z profesjonalizacją twórcy trzecioobiegowi niejednokrotnie przyjmowali role artystów (poetów, pisarzy, malarzy) akceptowane w kulturze oficjalnej, a jeszcze częściej – w kulturze popularnej,

1408Tamże, s. 94. Uwagę Fatygi na temat wykorzystania internetu jako specyfiki kultury młodzieżowej trzeba rozumieć w kontekście daty wydania książki – 1999 roku, gdy posługiwanie się internetem nie było jeszcze zjawiskiem masowym.

1409Tamże, s. 96.

czyli trzecim układzie kultury według koncepcji Kłoskowskiej. Natomiast, inaczej niż w drugim układzie kultury, role odbiorcy i nadawcy w kulturze alternatywnej były przechodnie, a osoba sama jest poprzez swój styl bycia medium, komunikatem.

Trzeci układ kultury, oparty na komunikacji zapośredniczonej środkami masowego przekazu, wymagał zdaniem Kłoskowskiej formalizacji ról nadawców, ale pozostawiał względnie dużą swobodę odbiorcom. Fatyga zauważała „cechy hybrydalne” w stosunku kultury młodzieżowej do tego układu, ponieważ zapośredniczenie „sprzyja tutaj szczególnej, często zresztą sytuacyjnej, konsolidacji wspólnoty, a nie jej rozproszeniu i zindywidualizowaniu”¹⁴¹⁰. Przykładem konsolidacji wymuszonej zapośredniczeniem (odległością) mogą być podróże i korespondencja, wymagające przecież zaangażowania. Nie podważało to wszakże swobody uczestnictwa ani nie ograniczało środków ekspresji. Aksjologia w kulturze młodzieżowej ważniejsza była od technologii, a coraz bardziej zaawansowane środki techniczne służyły deinstytucjonalizacji. Ostatecznie więc koncepcja układów kultury nie oddawała specyfiki praktyk komunikacyjnych młodych ludzi, które tworzyły „osobny model funkcjonowania kultury”¹⁴¹¹. Uważam, że wyrażenie trzeci obieg było przede wszystkim metaforą i jako metafora funkcjonowało. Słowo „obieg” konotowało ruch, dynamizm, cyrkulację – właściwości, przez które uczestnicy kultury alternatywnej się identyfikowali. Siłą tej identyfikacji metafora obiegu działała, poruszając nie tylko umysły młodych ludzi.

Szalona twórczość xeroxów

Trzeci obieg był nie tylko powiązany rozmaitymi zależnościami z pozostałymi dwoma obiegami. Był również wewnętrznie niejednorodny, nieskomunikowany, a jako płaszczyzna działania – chybliwy. Składały się na niego tak różne zjawiska jak uliczne happeningi wraz z towarzyszącymi im ulotkami i plakatami, przygotowywane w niewielkiej liczbie magazyny grup artystycznych, fanzyny muzyczne, komiksowe i literackie, kasety magnetofonowe i VHS, prasa anarchistyczna, ekologiczna i antyfaszystowska, mail art. Zróznicowane były nośniki, sposoby wytwarzania i dystrybucji, ekonomiczne podstawy funkcjonowania, profil odbiorcy, poetyki i tematy. Wprawdzie pod koniec lat osiemdziesiątych wysiłki grup alternatywnych na rzecz sieciowania się ze sobą i samookreślenia ideowego zaowocowały pewnym uspołnieniem postaw i zawiązaniem bliższych współpracy – wtedy to muzyka punkowa silniej niż kiedykolwiek wcześniej złączyła się z ideą anarchizmu – tyle że punkowy anarchizm ograniczał się zwykle do manifestowania zewnętrznych emblematów, powtarzania dość ogólnych haseł, chodzenia na

1410Tamże, s. 98.

1411Tamże, s. 100.

koncerty i od czasu do czasu – demonstracje. Na konsumpcję alternatywnego stylu życia bez przemyslenia jego znaczeń i refleksji nad własnym postępowaniem zżymali się autorzy anarchistycznych czasopism i liderzy zaangażowanych zespołów. Obnoszące się z literą „A” w kółku grupy muzyczne nieraz traktowały anarchizm jako postulat życia „po swojemu”, wolności od społecznych zobowiązań i politycznej aktywności. Innymi słowy, dla wielu fanów punku anarchizm sprowadzał się do nieodpowiedzialności i zabawy. Wywiad muzyków Dezertera w anarchistycznym czasopiśmie „Homek” w 1987 roku był ewenementem. Ale nawet Dezerter, mimo jednoznacznie wolnościowego przekazu piosenek, nie dążył nigdy do stania się częścią ruchu anarchistycznego, preferował status sympatyków. Podobnie Piotr Wierzbicki na łamach swojego „QQRYQ” jako żywo propagującego anarchizm odżegnywał się od jego „pięknych i kuszących”, ale nierealistycznych idei¹⁴¹². Z drugiej strony, przywódcy ruchu i najbardziej czynni działacze często faktycznie dystansowali się wobec kwestii „subkulturowych”. W „Homku” alternatywną działalność kulturalną nazywano „kontrkulturystką” – ironicznie, choć nie bez życzliwości.

Poszczególne czasopisma trzeciego obiegu miały osobną publiczność. Czytelnicy „Anteny Krzyku”, fanzina poświęconego muzyce hard core, niekoniecznie sięgali po „A Cappellę”, pismo Wolności i Pokoju, a wielbicielom artzinu „Lampa i Iskra Boża” bliżej mogło być do legalnie wychodzącego literackiego „Brulionu” niż sprofilowanego politycznie „Spartakusa”, związanego z anarchistycznym Zawodowym Związkiem Federacyjnym „Wolność”. Niskie nakłady większości z tych tytułów, sięgające zwykle kilkudziesięciu, rzadziej – kilkuset egzemplarzy, sprawiały, że dotarcie do wszystkich, zróżnicowanych tematycznie, ideowo, stylistycznie wydawnictw było właściwie niemożliwe. Właśnie dlatego szczególna uwaga należy się inicjatywom nastawionym na przekroczenie tej niemożliwości. Jedną z nich była wystawa *Szalona twórczość xeroxów* z 1989 roku – pierwsza, ogólnopolska ekspozycja prasy trzeciego obiegu. Zresztą być może jedyna, ponieważ późniejsze imprezy artzinowe były już zorientowane na periodyki o profilu literacko-artystycznym.

Główny organizator *Szalonej twórczości xeroxów* Krzysztof Skiba był między innymi wydawcą gazetki „Przeגיעcie Pały”, w związku z czym nie tylko dystrybuował własny tytuł, lecz także otrzymywał mnóstwo innych czasopism. W ten sposób stopniowo zgromadził kolekcję, która stała się podstawą wystawy. W tym czasie prasa drugiego obiegu stawała się już oficjalna i legalna. Jak mówił Skiba, „to był okres tworzenia się czegoś nowego, okres przejściowy, na swój sposób wspaniały, bo w tym chaosie powstawały bardzo ciekawe rzeczy. System upadał, komuna się waliła i właśnie wtedy nastąpiło bardzo mocne zaktywizowanie środowisk alternatywnych”¹⁴¹³. Nagła

1412, „Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Anarchia?*, „QQRYQ” 12/1988, s. 3.

1413Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt.

implozja kultury alternatywnej była dla aktywisty Galerii Działań Maniakalnych impulsem, by zorganizować prezentację wydawnictw trzeciego obiegu, rozumianego bardzo szeroko:

Myśmy do trzeciego obiegu wliczali nie tylko prasę polityczną, nie tylko fanziny muzyczne, punkowe czy nawet metalowe, ale także prasę artystyczną, druki pojedyncze, taką prasę, jaką wydawał Totart czy Galeria Pojęcie Galerii Jest Nieodpowiednie z Wrocławia – oni wydawali takie poetyckie rzeczy, które były naszym zdaniem poza systemem, ogólnie to nazywając. Wydaliśmy zaproszenie, które było kolportowane przez ileś tam miesięcy w tych pismach, z podaniem mojego adresu, że jest organizowana taka wystawa. Dotarło do nas mnóstwo rzeczy, prasy, o której nawet nie mieliśmy pojęcia¹⁴¹⁴.

Wśród prasy „o której nawet nie mieliśmy pojęcia” znalazł się magazyn „Filo Express. Gejowski Biuletyn Kulturalny”, wydawany od 1986 roku przez Gdańską Grupę Gejowską „Filo”¹⁴¹⁵. Skiba wspominał swoje zaskoczenie, gdy przedstawiciele tego czasopisma zawitali w jego pokoju w łódzkim akademiku: „Byłem bardzo zdziwiony, bo nic nie wiedziałem o podziemnym ruchu gejowskim, ale myślę, że skoro teraz tak dużo się pisze, może takich pism było więcej”¹⁴¹⁶. Jako powielane na kserografie czasopismo nieoficjalne o charakterze towarzysko-literackim „Filo” znalazło się na wystawie; organizatorzy *Szalonej twórczości xeroxów* (wśród których był między innymi Janusz Waluszko) jako część trzeciego obiegu traktowali wszystko, co z jakichś powodów nie mieściło się w politycznych ramach pierwszego i drugiego obiegu. Nazwa wystawy była umowna; kwestia techniki reprodukcji nie odgrywała dla Skiby większej roli – oprócz pism kserowanych wspominał w naszej rozmowie również przepisywane na maszynie lub grafficiarskie pisma odbijane od szablonu. Nie było również selekcji tematycznej ani artystycznej; przeciwnie, organizatorzy aktywnie wyszukiwali periodyki, które można by zaprezentować, by stało się to zaczynem integracji wszelkich środowisk alternatywnych, kontestacyjnych, marginalizowanych. Taka formuła zdaniem Skiby odniosła sukces, o którym świadczył fakt, że o wystawie napisał nawet „Głos Robotniczy”, choć oczywiście deprecjonując przedsięwzięcie. Lider Big Cyca uważał, że współorganizowana przez niego wystawa stała się inspiracją dla późniejszych działań, w tym spotkań twórców artzinów w Zielonej Górze. Sama ekspozycja została umieszczona w pomieszczeniach teatru Pstrąg, którego Skiba był aktorem:

Koncepcja wystawy była taka, że część rzeczy jest w antyramach za szkłem, sala Pstrąga na to zezwalała. Zresztą tam była kiedyś czysto artystyczna galeria i stąd mieliśmy gotowe antyramy, w które po prostu powkładaliśmy te różne rzeczy. Pozostała część rzeczy była rozwieszona na sznurkach, z klamerkami do suszenia bielizny, jak to ogląda się na starych obrazkach. Idea miała być taka, że to jest coś świeżego, coś nowego. Zresztą tak pisano o prasie trzeciego obiegu, że tam nie ma już cenzury związkowej, która bywała w prasie solidarnościowej, czy takiej cenzury politycznej, która bywała w prasie NZS-u¹⁴¹⁷.

1414Tamże.

1415Kontynuacją „Filo” był od 1997 do 2001 roku magazyn „Facet”.

1416Krzysztof Skiba, rozmowa własna, dz. cyt. Z moim ustaleń wynika, że w latach osiemdziesiątych były co najmniej trzy podziemne pisma mniejszości seksualnych.

1417Tamże. Następnie wystawa była prezentowana w innych miastach w Polsce.

Szalona twórczość xeroxów stanowiła manifestację alternatywnej otwartości i różnorodności. Dla animatorów ruchu alternatywnego ważniejsza od spójności przekonań, techniki czy stylu była wielogłosowość wystąpienia. Nieskrępowany dialog oparty na przemyślanych poglądach, a nie – powtarzanym z wygody lub konformizmu pustosłowiu, miał być podstawą nowej kultury. Postulat taki wyrażał wprost Janusz Waluszko w 1984 roku:

Celem dialogu nie jest przekonanie innych o swojej „jedynej słuszności” lecz pobudzenie rozmyślenia, wzajemne zrozumienie, uznanie prawa do bycia innym. Jedyne słuszna prawda nie istnieje – a w każdym bądź razie – nie jest nikomu z nas znana. Dlatego powinniśmy zrozumieć innych, uznać /i to nie tylko w słowach, ale i w praktyce/ prawo człowieka do bycia sobą, prawo do inności. Dotyczy to nie tylko sfery poglądów, ale i działań – np. prawo do własnego etosu życia i jego praktycznej realizacji. Jest to podstawowe założenie idei alternatywnej – jej wcielenie w życie jest niemożliwie bez uczciwego dialogu¹⁴¹⁸.

Pragnienie swobodnego, niekontrolowanego dialogu można wiązać również z przychylnością uczestników kultury alternatywnej dla pirackich radiostacji, które pojawiły się na fali transformacji ustrojowej. Zaistniały też *stricte* alternatywne pirackie inicjatywy. Jedną z nich było Radio Rebelia, prowadzone przez Lubelską Autonomiczną Grupę Anarchistów, która za pośrednictwem Marka Kurzyńca w 1990 roku otrzymała od włoskich towarzyszy nadajnik (a także sprzęt poligraficzny). Gdy LAGA zakończyła swoją działalność, Kazimierz Malinowski przekazał nadajnik swojemu koledze Marcinowi Marcowi, który w podlubelskiej gminie Kamionka prowadził piracką rozgłośnię o tej samej nazwie, ale wykorzystywał sprzęt znacznie gorszej jakości. Funkcjonowanie Radia Rebelia w Kamionce zostało przerwane interwencją policji i sprawą sądową wytoczoną przez Państwową Agencję Radiokomunikacyjną.

Alternatywny kolaż

Krzysztof Varga, pisarz w młodości związany z siecią młodzieżowych artzinów, uznawał, że mimo wspólnej poetyki tych czasopism ich twórcom nie udało się wypracować własnego języka, czyli „oryginalnego, nowego narzędzia komunikacji wewnątrzgrupowej”¹⁴¹⁹. Varga nie był w swojej opinii odosobniony; wielu autorów podzielało zdanie, że parodia, żart, ironia w trzecim obiegu były uzależnione od dyskursów, które przekształcały, w związku z czym brakowało im samodzielności. Moim zdaniem częste użycia w trzecim obiegu gatunków parodii, pastiszu, polemiki świadczą jednak o dialogowym nastawieniu kultury alternatywnej. Dialogowość jest zjawiskiem znacznie obszerniejszym niż tylko udział różnych osób w dyskusji toczonej na łamach czasopism,

¹⁴¹⁸Stanyslaw Zemler [Janusz Waluszko], *Myśli o dialogu*, „Homek” 16/1984, s. 5.

¹⁴¹⁹Krzysztof Varga, *Trzecia droga, czyli polskie pisma artystyczne w obiegu alternatywnym w latach 80. i 90.*, [w:] *Xeroferia...*, s. 15.

wystawach i w eterze radiowym. Za Bachtinem można rozumieć ją jako dopuszczenie różnych głosów w ramach jednej wypowiedzi, formułowanie słowa w odpowiedzi na słowo wcześniejsze i w oczekiwaniu nowego słowa ze strony rozmówcy¹⁴²⁰. Tak rozumiana wielogłosowość w trzecim obiegu przybierała postać wykorzystywania języków władzy, popkultury, literatury wysokiej, dialektów regionalnych, żargonów środowiskowych i wyrażen potocznych. Nawet tak, zdawałoby się, monologowy gatunek jak manifest artystyczny w trzecim obiegu najczęściej okazywał się patchworkiem cytatów i nawiązań z jednej strony do *Manifestu komunistycznego*, jako wzorca nowoczesnego wezwania do przebudowy świata, a z drugiej – do rozlicznych manifestów awangardy pierwszej połowy XX wieku.

W niejednoznacznych praktykach komunikacyjnych uczestników trzeciego obiegu szczególnie wyraźnie uwidaczniała się dwoista natura komunikacji jako kodu, który służy wzajemnemu porozumieniu, i szyfru, który utrudnia zrozumienie osobom do tego niepowołanym. Uczestnicy ruchów alternatywnych, a zwłaszcza organizacji anarchistycznych i tajnych stowarzyszeń ezoterycznych, często tworzyli własne kody komunikacyjne, ułatwiające (choćby na zasadzie skrótów myślowych) dialog we własnym kręgu, lecz nieoczywiste dla osób z zewnątrz. Pragnieniu jak najskuteczniejszej formy komunikowania w łonie własnej grupy towarzyszyła chęć odróżnienia się od innych grup. Posługiwanie się slangami sprzyjało integracji, umacniało więź ze wspólnotą i tożsamości zbiorowe. To, co z punktu widzenia większości kulturowej jest bezsensowne, chaotyczne lub niejasne, może stanowić skutek przemyślanego zabiegu semantycznego, dokonanego przez daną grupę po to, by treści cyrkulujące wśród jej członków poza nią nie zostały odczytane. Przykładów takich praktyk dostarczała muzyka rockowa. Podejmując ten temat, Richard Shusterman przytaczał znamienne słowa Boba Dylana:

Muzyka rockowa od dawna jest nośnikiem ukrytych znaczeń. Muzyka ta, wytwór niewolnictwa i ucisku kulturowego, potrzebowała skomplikowanych (somatycznych i dyskursywnych) poziomów znaczenia, by wyrażając protest i dumę, wytrącić słuchaczy z niewinnego, bezmyślnego spokoju. Tradycja ta przeszła z kultury czarnej na kulturę młodzieżową, toteż udzielając wywiadu w roku 1965, Bob Dylan mógł zauważyć: „Gdybym powiedział, o co naprawdę chodzi w naszej muzyce, prawdopodobnie wszystkich nas by przymknęli”¹⁴²¹.

Słowa Shustermana unaocniają fakt, że rozmaite przykłady „mowy ezopowej”, stosowania elips, przenośni i elementów żargonu wcale nie musiało – wbrew częstym opowieściom gwiazd muzyki rockowej w PRL – służyć przechytrzeniu cenzora analizującego teksty. Ten sposób formułowania wypowiedzi jest po prostu cechą formułowania wypowiedzi w muzyce popularnej, w tym – rockowej. W kulturze polskiej nakładały się na to starsze wzory mowy opartej na aluzjach

1420Michał Bachtin, *Z książki „Problemy twórczości Dostojewskiego”*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, oprac. Eugeniusz Czaplewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 280-284.

1421Richard Shusterman, dz. cyt., s. 239.

i niedopowiedzeniach, obecne chociażby w twórczości teatrów i kabaretów studenckich, bardziej w celu stworzenia wspólnej płaszczyzny artystów z publicznością niż z powodu faktycznej restrykcyjności cenzury¹⁴²².

Podstawowe wyznaczniki poetyki kultury alternatywnej można znaleźć już w twórczości literackiej, teatralnej i publicystycznej tak zwanego pokolenia 56, o którego wyborach pisał Edward Chudziński:

Bolesne doświadczenie stalinizmu powoduje niewiarę w sens historii, która staje się przedmiotem drwin, a nawet szyderstwa (tzw. szkoła prześmiewców). Literatura szuka tematu na peryferiach, na bohaterów wybiera sobie ludzi z marginesu, lumpa lub trampa, w każdym razie outsidera. Poezja żywi się estetyką turpizmu, odreagowując w ten sposób lakiernictwo socrealizmu. Sztuka przedstawia świat w kategoriach groteski i absurdu; żeby go objaśnić artyści odwołują się do egzystencjalizmu, a nie do marksizmu¹⁴²³.

Radykalizacja środowisk studenckich po wydarzeniach 1968 roku – przede wszystkim w Polsce, doświadczanych bezpośrednio, lecz także za granicą, śledzonych i dyskutowanych – doprowadziła zdaniem Chudzińskiego do wytworzenia się niezwyklego potencjału twórczego i intelektualnego młodych ludzi, którzy postanowili upomnieć się o podstawowe wartości prawdy, godności, wolności i sprawiedliwości. W geście moralnego sprzeciwu miały się zarysować kształty kultury alternatywnej:

Szczególnego znaczenia nabierają te propozycje i dokonania artystyczne, które mieszczą się w ramach tzw. kultury alternatywnej. [...]. Podważony został dotychczasowy status artysty i jego rola w społeczeństwie. W zakresie estetyki i poetyki preferowano wielostylowość, heterogeniczność, upodobanie do parodii, pastiszu i kolażu, zacierano granice między kulturą elitarną i popularną. Ale mimo tych elementów ludycznych kontrkultura była w swej istocie pryncypialna i serio traktowała swoją misję społeczną i artystyczną. W polskim wydaniu kontrkultura była znacznie bardziej wyczulona na etykę niż na estetykę i poetykę, a postawa nieufności i niezgody na nieprawości współczesnego świata była jej znakiem rozpoznawczym¹⁴²⁴.

Kontynuację zjawisk kontrkulturowych czy alternatywnych – Chudziński nie był w stosowaniu tych pojęć konsekwentny – autor widział wprost w tak zwanym pokoleniu 76 albo pokoleniu „nowej prywatności”, a następnie – w generacji autorów „Brulionu”. Alternatywne „upodobanie do parodii, pastiszu i kolażu” było powtórzeniem tendencji obecnych w przedwojennej awangardzie, która szczególnie chętnie sięgała do „niskich”, potocznych, zdegradowanych gatunków, stylów i rejestrów językowych¹⁴²⁵. Myślę, że w praktykach komunikacyjnych trzeciego

1422Choć w połowie lat siedemdziesiątych nasiloną aktywność cenzorska doprowadziła do reakcji w postaci wydawnictw podziemnych drugiego obiegu, to nie wszędzie ingerencje w twórczość były nagminne. Tadeusz Nyczek twierdził, że aż do stanu wojennego alternatywne teatry, festiwale i inne formy twórczości, jakkolwiek musiały przejść przez weryfikację cenzorów, jeśli funkcjonowały oficjalnie, to na ogół nie miały z tym większego problemu. Urzędy Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk miały ważniejsze zadania niż kontrola wydarzeń o charakterze kulturalnym i młodzieżowym (Tadeusz Nyczek, dz. cyt., s. 79).

1423Edward Chudziński, *Kultura trzech pokoleń*, [w:] *Kultura studencka...*, s. 55.

1424Tamże, s. 58.

1425Zjawisko to zauważał już Żółkiewski: „W kulturze literackiej lat dwudziestych w Polsce zbliżenie tekstów obiegu

obiegu inscenizowana, a może nawet ożywiana była mowa familiarno-jarmarczna, opisana przez Michaiła Bachtina¹⁴²⁶. Negacja powagi oficjalnej normy była w nich zaledwie punktem wyjścia do ustanowienia innego, nieoficjalnego modelu życia i stosunków społecznych. Kultura alternatywna nie bała się sprzeczności, wręcz celebrowała je w wypowiedziach swoich uczestników; lubowała się w kiczu, kontrastach, obsceniczności, odwróceniach i ambiwalencjach. Nagłe zmiany rejestrów, pomieszanie poetyk, dygresyjność wywodu służyły skracaniu dystansów międzyludzkich i oswajaniu szybko przekształcającego się świata.

Wyobraźnia kultury alternatywnej korzystała z praktyki bricolage'u jako swobodnego recyklingu przedmiotów i idei, pozwalającego tworzyć bez skrupowania własne hierarchie, porządki znaczeń, szeregi asocjacji i tak dalej. Na płaszczyźnie praktyk komunikacyjnych przyjmowało to postać tworzenia kolaży słownych, wizualnych, dźwiękowych i intermedialnych, których nośnikami były, oprócz prac plastycznych alternatywnych artystów, ziny, kasety, ubiór – ich struktura, podobnie jak w przypadku happeningu, była oparta na kolażu umożliwiającym dialog heterogenicznych obiektów i otwartym na zewnętrzne ingerencje. Zabiegi pastiszu i parodii również polegały na kolażu – na przykład na takim zestawieniu różnych elementów, by ujawnić ludyczną intencję – lub stanowiły część większej, kolażowej całości. Nyczek stwierdzał w odniesieniu do kolażowej struktury spektakli teatrów alternatywnych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, że od wcześniejszych „mieszanek” gatunków różniła się ona wykorzystaniem obok treści sztuki wysokiej materiałów takich jak „wycinki z gazet, hasła, fragmenty dyskursu publicystycznego, pieśni masowe, cytaty z pism filozoficznych, politycznych, naukowych, improwizacje wreszcie”¹⁴²⁷.

Z kolei Fatyga twierdziła (w odniesieniu do lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych), że kolaż był „generalną zasadą kompozycyjną kultury młodzieżowej”. Swoje stanowisko uzasadniała przykładami zamieszczanych w fanzinach socrealistycznych postaci „obok rysunków Bredsleya, ludowych motywów Stryjeńskiej, «klasycznych» komiksów, japońskich grafik, motywów starogermańskich czy – tak ulubionych – celtyckich”¹⁴²⁸. W trzecim obiegu zbierały się wątki, motywy, metafory i symbole z różnych powodów wyrugowane z oficjalnych form języka lub pozostające na jego obrzeżach. Agnieszka Karpowicz pisała na temat roli przypadku w twórczości:

brukowego i jarmarcznego dokonywało się [...] w świadomości odczytanych przez awangardowe udziwnienie jarmarku, przez jego nobilitację, przez ogarnięcie wyobraźnią awangardową także horyzontów wyobraźni prymitywnej, brukowej i jarmarcznej. Były to nobilitacje prymitywu bądź poetyckie na serio, bądź ludyczne z dystansem. Awangarda tworzyła pastisze ludowych, jarmarcznych i brukowych tekstów. Poszerzało to społeczną przestrzeń ich obiegu, a pastisz i parodia, jak mówił Ważyk, odgrywały rolę drożdży w nowoczesnej sztuce” (Stefan Żółkiewski, dz. cyt., s. 454).

1426Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 75-78.

1427Tadeusz Nyczek, dz. cyt., s. 98.

1428Barbara Fatyga, dz. cyt., s. 90. Fatyga w swoich badaniach brała pod uwagę także środowiska skinheadów – stąd „tak ulubione” motywy celtyckie.

Dzięki niemu dzieła wykonane techniką kolażu nie wyrażają tylko i wyłącznie doświadczenia rany, pęknięcia w rzeczywistości, ale także są próbą „cerowania”, łatania jej luk. Kolaż byłby więc swego rodzaju *no man's landem*, a jednocześnie „opatrunkiem pustki”. Spajanie słów, obrazów, przedmiotów, ukazywanie ich podskórnych powinowactw sprawia, że powstaje nowa przestrzeń i zarazem – nowa sieć zależności między elementami świata¹⁴²⁹.

Doświadczeniem ludzi tworzących kulturę alternatywną było nie tyle „pęknięcie w rzeczywistości”, ile jej entropia, stopniowy, powolny rozpad, we wszystkich jej wymiarach: społecznym, politycznym, ekonomicznym, kulturowym, estetycznym i eschatologicznym. Rozsypujących się wizji przyszłości, skompromitowanych idei, rozpadających się więzi międzyludzkich nie dało się trwale powiązać za pomocą słów, obrazów i przedmiotów, choć prób nie brakowało, nieraz zresztą całkiem efektownych. Na horyzoncie coraz wyraźniej rysował się nowy porządek – postrzegano go z nieufnością, w wielu przypadkach nie bez słuszności. Wobec tych przemian afirmowana wielogłosowość okazywała się często jedynie zbiorowym monologizowaniem zamiast rzetelnym dialogiem; wszyscy pisali, ale znacznie mniej czytało. Nowe słowa nie kleiły się ze starymi, a obrazy zmieniały się jak w kalejdoskopie. Barwne i głośne wystąpienia ruchów alternatywnych dramatyzowały ten pejzaż lub obracały go w absurd, nierzadko też mu wygrażały. Jednak ostatecznie nietrwałość zawiązywanych na tej podstawie sieci komunikacyjnych wynikała nie tylko z zewnętrznych przyczyn ekonomicznych i technologicznych, lecz także z niedostatku międzyludzkiego dialogu w narastającym pomieszaniu języków przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

1429Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*. Themerson, Buczkowski, Białoszewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 40.

Zakończenie

W ciągu pięciu lat prowadzenia prac badawczych, których efekt stanowi ta rozprawa, powracało do mnie pytanie: czy kultura alternatywna w ogóle istniała? Im bardziej próbowałem uchwycić jej kształty, tym łatwiej mi się wymykały. Im więcej zebrałem materiałów, tym wyraźniej odsłaniała się ich fragmentaryczność. Im więcej przeprowadziłem rozmów, tym więcej miałem wątpliwości.

Czy w Polsce kiedykolwiek było coś takiego jak kultura alternatywna? Odpowiedź wydaje mi się zależna przede wszystkim od tego, jakie kryteria stosowane są do odróżnienia jednego typu kultury od drugiego. Jednym z celów, jakie sobie stawiałem, było sprobienizowanie tej względności, jednak nie poprzez abstrakcyjne rozważania nad definicjami kultury, lecz w analizie praktyk, użyć, działań, gatunków i kontekstów. Na poziomie *communitas*, wspólnoty emocjonalnej, wspólnoty pokoleniowej – taka kultura z pewnością istniała. Łączyły ją podobne wyobrażenia, wartości, ideały, nawyki percepcyjne i postawy wobec świata. A także typ doświadczenia czasoprzestrzennego, związanego z liminalnością czy też liminoidalnością, stanowiący podstawę wytwarzania własnych, alternatywnych kontekstów i lokalności. Wyobrażenia i doświadczenie miały charakter więziotwórczy: na ich podstawie formowano grupy i ruchy, a przede wszystkim – przyjaźnie, których trwanie w wielu przypadkach okazało się znacznie dłuższe niż okres zaangażowania w „robienie czegoś”.

Natomiast na poziomie instytucji, organizacji, obiegów czy sieci kultura alternatywna okazała się formacją efemeryczną, mimo czynionych wysiłków na rzecz jej instytucjonalizacji i strukturyzacji. Fantazyjne wizje i serdeczne więzi nie uchroniły alternatywnych sieci komunikacyjnych przed rozpadem pod presją czynników ekonomicznych i technologicznych. Alternatywne instytucje – redakcje, wytwórnie muzyczne, grupy aktywistyczne, skłoty i tak dalej – rzadko kiedy przetrwały dłużej niż parę lat. Jeśli im się udawało, ceną, jaką płaciły, była nieraz formalizacja związana z porzuceniem alternatywnego etosu na rzecz znormalizowanej pracy w placówkach publicznych lub organizacjach pozarządowych. Nie mnie oceniać, czy był to sukces podtrzymania działalności, czy porażka projektu autonomicznej wspólnoty. Ocen takich, zresztą wcale niejednoznacznych, dokonują sami byli lub obecni uczestnicy kultury alternatywnej.

Te dwie właściwości – intensywność alternatywnych więzi, doświadczeń, wyobrażeń oraz niewielka zdolność trwałej samoorganizacji i regularnej komunikacji – nie przeczą sobie. Wręcz

przeciwnie, myślę, że wzajemnie się oświeclają i wyjaśniają. Głęboko przeżywane współlistnienie i współdziałanie umożliwia wprawdzie realizację nieraz bardzo śmiałych akcji i kampanii, stanowi jednak kiepski fundament budowy stabilnych struktur, wymagających obowiązywania czytelných norm i uregulowanego podziału funkcji. Świąteczne widowisko trudne jest do pogodzenia z systematyczną, codzienną pracą. Nie znaczy to bynajmniej, bym uważał, że jednemu członowi dyktomii należy przypisać wartości pozytywne, drugiemu zaś – negatywne. Sądzę, że sensownie rozpatrywać je można tylko we właściwym im kontekście społeczno-kulturowym. Tym kontekstem był złożony proces przemian zachodzących w Polsce co najmniej od lat siedemdziesiątych. Jego elementami były: przejście od społeczeństwa industrialnego do postindustrialnego, zastąpienie centralnie zarządzanej gospodarki socjalistycznej wolnorynkowym, globalnym kapitalizmem, wycofywanie się państwa ze sfery widzialności i z funkcji opiekuńczych, popularyzacja miejskiego (później – wielkomiejskiego) stylu życia, pojawienie się i upowszechnienie konsumpcjonizmu, jednocześnie dramatyczna pauperyzacja całych grup społecznych, rozpad tak zwanych wielkich narracji, rozumianych jako społeczne eschatologie, wzrost znaczenia wiedzy eksperckiej w życiu codziennym, gruntowna rekonfiguracja środowiska komunikacyjnego, związana przede wszystkim z ekspansją nowych mediów, przemiany obyczajowości i wzorów osobowych, powolna emancypacja mniejszości społecznych i kulturowych – i wiele innych cech. Krótko mówiąc, od lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych dokonywało się w Polsce przejście z nowoczesności do późnej nowoczesności, choć była to późna nowoczesność w wydaniu peryferyjnym.

Fenomen kultury alternatywnej uważam za ściśle powiązany z zagrożeniami i niepokojami spowodowanymi tym przejściem, a nie tylko z wydarzeniami polityczno-gospodarczymi, przez pryzmat których zbyt często postrzegana jest historia najnowsza. Właśnie w tym sensie kultura alternatywna jest kulturą przejścia, a opowieść o niej dotyczy przemodelowania przestrzeni społecznej w Polsce, doświadczanego na jej obrzeżach. Największy rozrost *communitas* – typu więzi społecznej charakterystycznego dla płynności, chwiejności społecznej struktury – kultury alternatywnej przypadł na lata 1978-1981 i 1988-1991, a więc momenty gwałtownego kryzysu władzy. W pierwszym przypadku alternatywną wspólność stłumiła potężna manifestacja siły rządzących (jakkolwiek to nie ruchy alternatywne były ich realnym przeciwnikiem), w drugim – pospieszna budowa porządku społecznego opartego na kapitalistycznych stosunkach własności i demokracji parlamentarnej, zdominowanej przez obyczajowych konserwatystów i gospodarczych liberałów¹⁴³⁰. W nowych warunkach kultura alternatywna w ciągu kilku lat uległa rozproszeniu; wydarzenia takie jak alterglobalistyczny Antyszczyt w kwietniu 2004 roku (stanowiący sprzeciw

1430 Por. David Ost, *Kłęska „Solidarności”*. *Gniew i polityka w postkomunistycznej Europie*, przeł. Hanna Jankowska, MUZA S.A., Warszawa 2007, zwłaszcza roz. 3. *Populizm rynkowy i zwrot na prawo*, s. 136-200.

wobec odbywającego się wtedy w Warszawie Europejskiego Szczytu Ekonomicznego) czy festiwale Weź To Wyłącz w latach 2002-2005 i 2007-2008 mobilizowały część starych i przyciągały nieco nowych uczestników kultury alternatywnej, ale nie powstrzymywały – i nie mogły powstrzymać – atrofii tej kultury.

W tym samym czasie nastąpiła przewidywana przez Fatygę „hipertrofia pamięci”: nagła, wzmożona aktywność dawnych twórców i działaczy, którzy postanowili opisać i udokumentować czasy swojej heroicznej młodości¹⁴³¹. Fatyga łączyła tę hipertrofię z „mentalnością kombatancką” i rozrostem szeregów bohaterów sprzed lat, którzy za pomocą opowiadanych na nowo historii swego życia stwarzali swoje indywidualne legendy bądź mierzyli się z dotychczasowymi interpretacjami¹⁴³². Efektem tych operacji dokonywanych na pamięci jednostkowej i pokoleniowej były kolejne mitologizacje, do których przyczyniali się również młodszy uczestnicy ruchów, pragnący „budować własne pokoleniowe opowieści o tożsamości” na legendach starszych towarzyszy¹⁴³³. Według moich rozeznań, moment hipertrofii pamięci lat osiemdziesiątych przypadł na lata 2001-2003: wtedy to część dawnych zespołów reaktywowała się, a inne – wydały nowe płyty; wtedy też zaczęły ukazywać się książki ze wspomnieniami, wywiady-rzeki, biografie, z których najważniejszą był *Punk Rock Later* Mikołaja Lizuta – zbiór wywiadów z czołowymi postaciami punku i nowej fali lat osiemdziesiątych, z dołączoną płytą z archiwalnymi, trudno dostępnymi nagraniami¹⁴³⁴. Publikacji Lizuta towarzyszył cykl koncertów punkowych grup. Hipertrofia pamięci kultury alternatywnej trwa do dziś, w ostatnich kilku latach rozszerzyła się na wydarzenia z lat dziewięćdziesiątych. Jej świadectwami mogą być popularne filmy *Wszystko co kocham* Jacka Borcucha oraz *Beats of Freedom* Leszka Gnoińskiego i Wojciecha Słoty – odpowiednio z 2009 i 2010 roku. A także pokażna część bibliografii mojej pracy, w której obok archiwaliów znalazły się liczne pozycje z początku XXI wieku.

Do zrozumienia fenomenu hipertrofii pamięci przydatne są kategorie pamięci pokoleniowej i pamięci kulturowej, zaproponowane przez Aleidę Assmann. O tej pierwszej badaczka pisała:

Każdy człowiek kształtowany jest na każdym etapie życia przez określone historyczne doświadczenia kluczowe i – czy tego chce, czy nie – dzieli z rówieśnikami pewne przekonania, postawy, wyobrażenia o świecie, społeczne hierarchie wartości i kulturowe modele interpretacji. Oznacza to, że pamięć indywidualna podporządkowuje się szerszej perspektywie pamięci pokoleniowej, nie tylko w swojej

1431Barbara Fatyga, dz. cyt., s. 130.

1432Tamże, s. 130.

1433Tamże, s. 131.

1434Mikołaj Lizut, dz. cyt.

rozpiętości czasowej, ale też pod względem form przetwarzania doświadczeń. Pojedyncze wspomnienia jednostkowe uśredniają się do zbiorowego tła doświadczeniowego¹⁴³⁵.

Pamięć pokoleniowa była czymś więcej niż pamięć komunikacyjna, oparta na bliskości, interakcji, doświadczeniu¹⁴³⁶ – w pewnym sensie pamięć pokoleniowa obejmuje pamięć komunikacyjną i oddziałuje na nią. Nie ma jednak instytucjonalnego charakteru, typowego dla pamięci zbiorowej, konstruowanej w obrębie państw, narodów, wspólnot wyznaniowych i innego rodzaju organizacji życia zbiorowego¹⁴³⁷. Czwartym, wyróżnianym przez Assmann rodzajem pamięci, jest pamięć kulturowa:

Ponad pamięcią komunikacyjną i zbiorową należy umieścić kolejny poziom – pamięć kulturową. Podobnie jak pamięć zbiorowa, pamięć kulturowa służy przekazywaniu doświadczeń i wiedzy ponad granicami pokoleń, wytwarzając w ten sposób społeczną pamięć długoterminową. O ile jednak pamięć zbiorowa osiąga tę stabilizację poprzez radykalne zagęszczenie treści, daleko idącą intensyfikację symboli oraz odwoływanie się do silnych afektów emocji psychicznych, to pamięć kulturowa opiera się na zewnętrznych mediach i instytucjach, które dbają o pamięć i przekazują wiedzę. Na poziomie pamięci kulturowej decydującą rolę odgrywa przeniesienie doświadczeń, wspomnień i wiedzy na nośniki materialne, jak książka czy film¹⁴³⁸.

Gra o pamięć kultury alternatywnej toczy się w zasadzie między pamięcią pokoleniową uczestników tej kultury a pamięcią kulturową, osadzoną w mediach i instytucjach, a zwłaszcza w nośnikach takich jak książki i filmy. Łatwo wskazać podmioty tej gry. Po jednej stronie byłiby to autorzy wspomnień i autobiografii, niemal „dyżurni” eksperci w sprawach kontestacji, przede wszystkim: Paweł „Końjo” Konnak, „Major” Waldemar Fydrych, Krzysztof Skiba, Ryszard Tymański, Robert Brylewski, Tomasz Lipiński, Kamil Sipowicz, Paweł Dunin-Wąsowicz, Piotr Bratkowski, Janusz Waluszko, Andrzej Stasiuk. Oczywiście nie tylko oni wracali w swoich wypowiedziach do przeszłości, ale ich opowieści konstytuują popularny obraz kultury alternatywnej. Dlatego uważam ich za głównych wytwórców pamięci pokoleniowej. Po drugiej stronie znajdowały się stacje telewizyjne i radiowe, wydawcy prasy, państwowe i samorządowe instytucje kultury: Telewizja Polska, Polskie Radio, ITI, Agora, In Rock, Europejskie Centrum Solidarności, Narodowe Centrum Kultury, Instytut Pamięci Narodowej, Dom Spotkań z Historią, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Muzeum Regionalne w Jarocinie (Spichlerz Polskiego Rocka). Siła finansowa i marketingowa tych podmiotów pozwoliła im zmarginalizować inne instytucje: niewielkie wydawnictwa i wytwórnie, lokalne instytucje kultury, „niezależne” portale internetowe, których wpływ na ogół nie wykracza poza miejscową publiczność i najbardziej zainteresowaną,

1435Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 46.

1436Tamże, s. 43.

1437Tamże, s. 48.

1438Tamże, s. 55.

aktywnie poszukującą grupę odbiorców. Wymienione przeze mnie podmioty instytucjonalne odpowiadają za kształt kultury alternatywnej w pamięci kulturowej, często korzystając z głosów osób uchodzących za autorytety w tym temacie: Konnaka, Fydrycha, Brylewskiego i innych popularnych „kombatantów”. Jednak równolegle dopuszczają głowy spoza tego kręgu, przede wszystkim młodszych o dziesięć-dwadzieścia lat badaczy, krytyków, kuratorów i publicystów, którzy podejmując temat kultury alternatywnej grają o własne stawki i w zależności od kontekstu powtarzają narracje „kombatanckie” lub je kwestionują.

Narzucenie dominującej narracji o kulturze alternatywnej stanowi grę wartą świeczki także dlatego, że w nowym środowisku komunikacyjnym dzięki możliwościom internetu Web 2.0 szeroko dostępne stały się zdjęcia i nagrania (audialne, audiowizualne) wcześniej znane znikomej liczbie ludzi; owiane nimbem tajemniczości i wyjątkowości wzbudziły one spore zainteresowanie. Po wtóre, lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte pozostają punktem odniesienia współczesnej debaty politycznej, stąd ich obraz jest przedmiotem ciągłych reinterpretacji konkurencyjnych stanowisk w tak zwanej polityce historycznej. Wreszcie, najmłodsza nasto- i dwudziestokilkuletnia publiczność znalazła w wizerunku tego czasu wdzięczny obiekt parodii i pastiszu.

W październiku 2014 roku, kiedy wprowadzałem ostatnie poprawki do mojej rozprawy, na pierwszych, przedpremierowych lub festiwalowych pokazach prezentowany był film dokumentalny młodego reżysera Bartosza Paducha *Totart, czyli odzyskiwanie rozumu*. Paduchowi udało się dotrzeć do nieznanych szerzej materiałów archiwalnych oraz przeprowadzić rozmowy z większością głównych członków „formacji tranzytoryjnej”, w tym z przebywającym za granicą Arturem „Kudłatym” Kozdrowskim i ze Zbigniewem Sajnogiem, który przez lata odmawiał udzielania jakichkolwiek komentarzy na temat działalności w Totarcie. Film koncentruje się na trzech okresach: roku 1986, w którym powstał Totart, początku lat dziewięćdziesiątych – od pierwszych audycji telewizyjnych grupy do odejścia Sajnoğa do sekty Niebo – oraz współczesnych zajęciach i postawach członków Totartu. Wyeksponowane zostały głośne skandale: akt koprofilacji podczas akcji w Rzeszowie, kopulacja Tymańskiego z godłem państwowym, zniszczenie archiwum grupy przez Sajnoğa, czy rzekoma śmierć tego ostatniego w czasie, gdy przebywał on w Niebie. Narrację filmu przez większość czasu konstytuują przede wszystkim wypowiedzi Konnaka i Tymańskiego – dwóch czołowych wytwórców pamięci o Totarcie i kulturze alternatywnej w Polsce. Zarówno takim wyborem głównych narratorów, jak i koncentracją na obscenicznym i szokującym zdarzeniach film Paducha powtarza dominujący obraz Totartu, malowany przez „Końja” w kolejnych książkach i wywiadach. Aż do sceny finałowej, w której niemal *deus ex machina* pojawia się Sajnog. Samotny i charyzmatyczny, odrzuca taki wizerunek swojej dawnej grupy, tłumacząc, że od skandali ważniejsze były głęboka przyjaźń i poszukiwanie odpowiedzi na pytania o kondycję

ludzką we współczesnym świecie. Patetyczna scena końcowa tworzy kompozycyjną klamrę z błazenadą Konnaka w czasie koncertu disco polo, od której zaczyna się film.

Taka struktura dzieła jest mocno problematyczna. Pomysł przeznaczenia siedemdziesięciu minut taśmy filmowej na budowanie narracji, która pod koniec zostaje nagle zanegowana, nie jest przekonujący – można by przecież od początku zaprezentować inną opowieść. Pokazanie „Końja” i „Tymona” jako zgrywusów i skandalistów jest niesprawiedliwe i fałszywe, tak samo jak opozycyjne przedstawienie Sajnóga w pozie opuszczonego przez ludzi zadumanego myśliciela – w obu przypadkach sylwetki bohaterów zostały zubożone, zredukowane do jednej z wielu odgrywanych w życiu ról. W zakończeniu filmu mędrzec ponawia pytania, na które pajac nie ma odpowiedzi – być może w zamyśle reżysera miało to być ukłonem w stronę niegdysiejszego przywódcy Totartu. Jednak takie upraszczające przeciwstawienie bohaterów stanowi gest brązownika, a nie uważnego słuchacza. Ten poszukałby przecież człowieka z krwi i kości, a nie pomnika. Zainteresowałby się też bodaj najważniejszym zagadnieniem podejmowanym przez swoich bohaterów, jakim były Zagłada i sens życia z jej świadomością, w cieniu jej materialnych pozostałości. Na kwestie te zwrócił zresztą uwagę sam Sajnóg w *Liście otwartym do Bartosza Paducha i Dariusza Dikti, autorów filmu dokumentalnego pod tytułem „Totart, czyli odzyskiwanie rozumu”*¹⁴³⁹. List ten krążył w sieci, a jako pierwsza opublikowała go na swoim blogu Ewa Bieńczycka¹⁴⁴⁰. Sajnóg zarzucał Paduchowi między innymi posługiwanie się kliszami i mityzacjami, tendencyjne pokazywanie postaci oraz unikanie tematów zasadniczych, związanych z Holokaustem, z kontekstem polityczno-kulturowym lat osiemdziesiątych, boleśnie odczuwanym przez bohaterów filmu, z zatrważającymi przemianami pierwszych lat transformacji. Miało to prowadzić do „fantazji reżyserskiej”, wulgarnej i jętrzącej, a przede wszystkim fałszującej postawy i wybory ideowe członków Totartu¹⁴⁴¹. Twórca większości manifestów grupy domagał się przebudowy filmu z uwzględnieniem jego uwag lub usunięcia fragmentu z jego udziałem.

Protest Sajnóga ujawnił trwający od lat antagonizm między „Mesjago” a Konnakiem, który bronił filmu, a swojego dawnego współpracownika posądzając o zaburzenia psychiczne. Dokument nie stawiał „Konika” w dobrym świetle, ale przybliżał historię Totartu szerszej publiczności. Konnak oparł na mityzacji tej historii swoją opowieść autobiograficzną, więc nawet dość krytyczne przypomnienie „tranzytorium” było mu na rękę – natomiast rzeczowe, racjonalne wystąpienie byłego przyjaciela z apelem o historyczną prawdę burzyło jego narrację. Głos Sajnóga odbierał „Końjowi” faktyczny monopol na historię Totartu, która przez dwadzieścia lat obrosła w legendy i

1439Zbigniew Sajnóg, *List otwarty do Bartosza Paducha i Dariusza Dikti, autorów filmu pod tytułem „Totart, czyli odzyskiwanie rozumu”*, Gdańsk, październik 2014.

1440Ewa Bieńczycka, *Na druk jeszcze za wcześnie*, <http://bienczycka.com/blog/>, dostęp: 1.11.2014.

1441Zbigniew Sajnóg, *List otwarty...*

stała się symbolicznym kapitałem, być może niełatwym do monetaryzacji, ale z pewnością cennym dla podniesienia statusu artysty.

Przywołuję spór wokół filmu Paducha w celu zobrazowania pułapek związanych z zajmowaniem się tematyką kultury alternatywnej. Różnice sił, motywacji i interesów tworzą pole napięć, w którym trzeba się poruszać, by wydobyć coś więcej niż to, co jest zbiorem potocznych wyobrażeń i najpopularniejszych wątków. Jeśli to mi się udało – jeśli potrafiłem uchwycić postawy i wybory, wartości i ideały, doświadczenia i konteksty moich bohaterów – uważam swoje zadanie za zakończone powodzeniem. Ale stwierdzić to mogą właśnie moi bohaterowie. Byłem wobec nich krytyczny, niekiedy wręcz uszczypliwy, jednak to do nich należy weryfikacja efektów tej krytyki.

Bibliografia

1. Abramowski Edward, *Co to jest sztuka?*, pierwodruk: „Przegląd Filozoficzny” 1898, z. 3, s. 85-114, podaję za: *Kulturologia polska XX wieku*, <http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=abramowski>, dostęp: 28.08.2014.
2. *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, pod red. Małgorzaty Borkowskiej, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006.
3. Albin Krzysztof, *Pomarańczowa afera*, „Mać Pariadka” 2/1991.
4. *Ankieta o przemocy*, „Mać Pariadka” 2/1991.
5. *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima, wstęp i red. Grzegorz Godlewski, WUW, Warszawa 2004.
6. *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, WUW, Warszawa 2005.
7. *Apogeum – Nowa Ekspresja 1987*, red. K. Stanisławski, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2010.
8. Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005.
9. *Artystki polskie*, pod red. Agaty Jakubowskiej, ParkEdukacja, Warszawa – Bielsko-Biała 2011.
10. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybr. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1969.
11. Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
12. Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986.
13. Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.
14. Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
15. Michaił Bachtin, *Z problemów teorii powieści. Z problemów teorii śmiechu*. „O

- Majakowskim*”, przeł. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, pod red. Danuty Ulickiej, t. 1, Universitas, Kraków 2009.
16. *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wyb. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
 17. Badinter Élisabeth, *XY – tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, WAB, Warszawa 1993.
 18. Barker Chris, *Studia kulturowe: teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
 19. Barthes Roland, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
 20. Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
 21. Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.
 22. Bereś Jerzy, *Nie jestem rzeźbiarzem*, „Odra” 11/1978.
 23. Beuys Joseph, *Każdy artystą*, przeł. Krystyna Krzemień [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, wybr. i wstęp Stefan Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, t. 2.
 24. Beuys Joseph, *Teksty, komentarze, wywiady*, wybr. i oprac. J. Jedliński, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.
 25. Bey Hakim, *Poetycki terroryzm*, przeł. Jan Karłowski, Der Rumtreiber, Kraków 2003.
 26. Bey Hakim, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, tłum. I. Bojadżijewa i J. Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
 27. Biedrzycki Maksymilian, *Oczy Czarne – czas na smutne kobiety*, „Magazyn Muzyczny” 2 (372)/1990.
 28. Bloom Kwiatkowska Ewa, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Łódź, wrzesień 2011.
 29. Bloom Kwiatkowska Ewa, *W styczniu 1989_Notatka*.
 30. Bourdieu Pierre, *Co tworzy klasę społeczną? O teoretycznym i praktycznym istnieniu grup*, przeł. J. Maciejczyk, „Recykling Idei”, nr 11/2008.
 31. Bourdieu Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
 32. Bourdieu Pierre, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. Krzysztof Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
 33. Bourdieu Pierre, *Męska dominacja*, przeł. Lucyna Kopciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
 34. Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki,

Universitas, Kraków 2007.

35. Bourdieu Pierre, *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przeł. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Drewnicki, Kęty 2007.
36. Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *Reprodukcja*, przeł. Elżbieta Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
37. Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc J. D., *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.
38. Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFka, Kraków 2006.
39. Bratkowski Piotr, *Prywatna taśmoteka*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003.
40. Brygada Kryzys, *Brygada Kryzys*, Tonpress, 1982.
41. Brzozowicz Grzegorz, Mroczek Przemysław, *Po prostu Szczepan*, „Non Stop” 9 (168)/1986.
42. Brzósiewicz Dariusz, *Złote myśli psa*, „Brulion” 19 B/1992.
43. Budziński Jacek, *O tym, jak zawile bywają ścieżki do prawdy, czyli od LAGI do transcendencji*, „Lampa i Iskra Boża” 7 (12)/1994.
44. *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, A. Grupińska, J. Wawrzyniak (red.), Świat Książki, Warszawa 2011.
45. Butler Judith, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
46. Caillois Roger, *Ludzie a gry i zabawy*, [w:] tegoż, *Żywioł i ład*, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973.
47. Canetti Elias, *Masa i władza*, przeł. Eliza Borg i Maria Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996.
48. Castaldo Gino, *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954-1994*, przeł. J. Uszyński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
49. Castells Manuel, *Spółczesność sieci*, przeł. Mirosława Marody, Kamila Pawluś, Janusz Stawiński, Sebastian Szymański, PWN, Warszawa 2013.
50. Certeau Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
51. Ciesielska Jolanta, *Popowo i szokowo!*, [w:] *Luxus*, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, brak miejsca i daty wydania, brak paginacji.
52. Constant Benjamin, *Zasady polityki*, przeł. Anastazja Dwulit, Fundacja Res Publica im. Henryka Krzeczковского, Warszawa 2008.
53. Cupała Wiesław, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Warszawa, październik 2011.

54. *Czy Grotowski może być zbawiony*, oprac. Paula Chmielowska, „Brulion” 28/1996.
55. Dahrendorf Ralf, *Nowoczesny konflikt społeczny*, przeł. S. Bratkowski i in., Czytelnik, Warszawa 1993.
56. Davies Norman, *Boże Igrzysko: historia Polski*, przeł. Elżbieta Tabakowska, ZNAK, Kraków 2003.
57. Debord, Guy *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
58. *Dekret o utworzeniu Rady Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji na Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych*, brak autora, „Pomarańczowa Alternatywa” 3/1981, brak paginacji.
59. Delimski Jerzy [Jankowski Wojciech], *Anarchizm a komunizm*, „Homek” 16/1984.
60. Delimski Jerzy [Jankowski Wojciech], *By anarchista nie znaczyło diabeł...*, „Homek” 14/15/1984.
61. Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, PIW, Warszawa 2007.
62. „Dr Ayane” [Sławomir Gołaszewski], *Punky reggae party*, „Non Stop” 2 (137)/1984.
63. Dudzik Wojciech, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
64. *Dzisiejsza młodzież. Stereotypy i rzeczywistość po 1989 roku*, red. Fatyga Barbara i Tyszkiewicz Anna, Ośrodek Badań Młodzieży UW i Fundacja Rozwoju Systemu Edukacji MEN, Warszawa 1997.
65. Eliade Mircea, *Elementy rzeczywistości mitycznej*, [w:] tegoż, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp: Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.
66. Elias Norbert, *O procesie cywilizacji*, przeł. Tadeusz Zabłudowski i Kamil Markiewicz, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2011.
67. Engelking Anna, *Kłótnia. Rzecz o ludowej magii słowa*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
68. Fatyga Barbara, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 1999.
69. „Ferment” [Krzysztof Żeromski], *Karcer*, „QQRYYQ” 7/1986.
70. Filipiak Mariusz, *Od subkultury do kultury alternatywnej*, Lublin 1999.
71. Foucault Michel, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
72. Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka, PIW, Warszawa 1987.
73. Foucault Michel, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.

74. Foucault Michel, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
75. Fox Kathryn Joan, *Real Punks and Pretenders. The Social Organization of a Counterculture*, „Journal of Contemporary Ethnography”, Vol. 16, 1987, nr 3.
76. Fydrych Waldemar, *Ja, major*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988.
77. Fydrych Waldemar, *Krasnoludki i gamonie*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2006.
78. Fydrych Waldemar, *Major*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
79. Fydrych Waldemar, *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego*, http://muzeum.pomaranczowa-alternatywa.org/images/phocagallery/RuchNowejKultury/Manifest/manifest_web.jpg, dostęp: 30.10.2010.
80. Fydrych Waldemar, *O surrealizmie socjalistycznym – rozmowa z twórcą i szefem Pomarańczowej Alternatywy Waldemarem Fydrychem*, rozm. przepr. Edward Górski, Waldemar Maszenda, [w:] „Kontakt”, wybór artykułów z nr nr 7-8, 9 / 1988, Res Publica 1989.
81. Fydrych Waldemar, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Fundacja Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2001.
82. Fydrych Waldemar, Dobosz Bogdan, *Hokus Pokus czyli Pomarańczowa Alternatywa*, Inicjatywa Wydawnicza Aspekt, Wydawnictwo Kret, Wrocław 1989.
83. Fydrych Waldemar, Misztal Bronisław, *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja krasnoludków*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008.
84. Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków 1993.
85. Gąsiorowska Halina, *Celem jest świat bez klatek. O małżeństwie i związkach partnerskich z perspektywy (post)anarchistycznej*, [w:] „InterAlia” 7/2012, http://interalia.org.pl/pl/artykuly/aktualny_numer_2012_7/02_celem_jest_swiat_bez_klatek.htm, dostęp: 28.10.2014.
86. Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. Alina Szulżycka, PWN, Warszawa 2012.
87. Girard René, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Wydawnictwo Brama – Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1993.
88. Głębińska Ewa, *Grupy literackie w Polsce 1945-1989*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2000.
89. Głowiński Michał, *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.

90. Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
91. Gołaszewski Sławomir, Jakubowicz Andrzej, *Roots, rock, reggae (3)*, „Non Stop” nr 12 (135)/1983.
92. Gołaszewski Sławomir, Jakubowicz Andrzej, *Roots, rock, reggae (5)*, „Non Stop” nr 3 (138)/1984.
93. Goody Jack, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, przeł. M. Szuster, PIW, Warszawa 2011.
94. Grabowski Krzysztof „Grabaż”, *Wiersze, Lampa i Iskra Boża*, Warszawa 2008.
95. Graeber David, *Turning Modes of Production Inside Out: Or, Why Capitalism Is a Transformation of Slavery*, „Critique of Anthropology”, 26 (1)/2006.
96. Graff Agnieszka, *Świat bez kobiet*, W.A.B., Warszawa 2001.
97. Grotowski Jerzy, *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
98. Grudnik Krzysztof, *Fenomen Oneironu. Między tradycją a nowatorstwem*, [w:] *Czytanie Śląska i Zagłębia*, pod red. Elżbiety Dutki, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, Katowice 2009.
99. *Grupa Poetyka Zlali Mi Się Do Środka*, red. Zbigniew Sajnog, Paweł Konnak, Man-Gala Press, Sopot 1994.
100. Guła Jarosław, *Praffdata interview*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988.
101. Guernica y Luno, *Święta religia anarchii – nagrania koncertowe*, Guernica Project, Słupsk 1999.
102. Guernica y Luno, *Wszystkie sztandary tak mocno już zostały splamione krwią i gównem, że najwyższy czas byłoby nie mieć żadnego. Wolność*, 1999.
103. Habermas Jürgen, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
104. Havelock Eric A., *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przeł. P. Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
105. Hebdige Dick, *Subculture: the Meaning of Style*, Methuen & Co. Ltd, , New York 1979.
106. Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. Krzysztof Michalski, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
107. „Homek” *Pismo Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego. 1983-1990*, pod red. Grzegorza Berendta, Krzysztofa Brzechczyńska, Zbigniewa Stybla i Janusza Waluszki, Instytut Pamięci Narodowej, Gdańsk 2013.

108. Hoffmann Beata, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2001.
109. *Hop on Pop. The Politics and Poleasures of Popular Culture*, pod red. H. Jenkinsa, T. McPherson, J. Shattuc, Duke University Press, Durham, Londyn 2002.
110. <http://karpaccy.pl/olgierd-lotoczko/>, dostęp: 6.11.2011.
111. Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967.
112. Idzikowska-Czubaj Anna, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
113. „Issa”, *Ludzie czy dupy???*, „QQRyQ” 11/1988.
114. Jagiełło Krystyna, *Dziedzice bezprawnej wolności*, In Plus, Warszawa 1990.
115. Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.
116. Jankowski Kazimierz, *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2003.
117. „Jarek”, *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994.
118. Jawłowska Aldona, *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975.
119. Jawłowska Aldona, *Kontestacja i jej tło społeczno-kulturowe*, [w:] „Studia Pedagogiczne”, t. 30-32, Komitet Nauk Pedagogicznych PAN, Wrocław 1974.
120. Jezierski Robert, *Niebieska alternatywa*, „Kultura Niezależna” 47/1989.
121. *Język i społeczeństwo*, red. Głowiński Michał, „Czytelnik”, Warszawa 1980.
122. Kacmajor Bogdan, Petrus Kalina, Sajnog Zbigniew, *Gołębie uciekały, psy się na mnie rzucały*, rozm. przepr. Robert Tekieli, „Brulion” 28/1996.
123. Karaś Marta, Witkowski Przemysław, *Farsa byłych kontestatorów*, „Przekrój” 39/2012.
124. Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
125. *Kaseta Stilon Gorzów C-60*, <http://stilon-c60.blogspot.com/>, dostęp: 29.10.2013.
126. Kasprzycki Remigiusz, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2013.
127. „Kazi” [Kasprzak Rafał], *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994.
128. Kelles-Krauz Kazimierz, *Prawo retrospekcji przewrotowej jako wynik materializmu ekonomicznego*, [w:] tegoż, *Historia i rewolucja*, wybór i wstęp Stanisława Filipowicza, Książka i Wiedza, Warszawa 1983.

129. Kleyff Jacek, *Jacek Kleyff*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2000.
130. Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka interaktywna. Od dzieł-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
131. Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 1964.
132. *Kobiety, feministki, anarchistki*, „Inny Świat” 16/2002.
133. *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, pod red. A. Maj i M. Derdy-Nowakowskiego, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice 2009.
134. Kolankiewicz Leszek, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] tegoż, *Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
135. Konieczny Marek, brak tytułu, „Notatnik Robotnika Sztuki” 1/1971.
136. Konnak Paweł „Koñjo”, *Dzieła zebrane i wylane*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009.
137. Konnak Paweł „Koñjo”, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Gdańsk, październik 2012.
138. Konnak Paweł „Koñjo”, *Wyrwał się nam spod kontroli*, „Kartki” 12/1996, „Brulion” 28/1996.
139. *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, pod red. W. J. Burszty, M. Czubaja, M. Rychlewskiego, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2005.
140. Kosmyńska Sławomir, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Łódź, wrzesień 2011.
141. „Krzysiek” [Grabowski Krzysztof], *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994.
142. Krzywicki Ludwik, *Idea a życie*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, PWN, Warszawa 1978.
143. KSU, *Pod prąd*, Agencja Impresaryjna Aktorów, 1988.
144. *Kultura alternatywna w Lublinie*, pod red. Ewy Krawczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.
145. *Kultura niezależna w Polsce 1989-2009*, pod red. P. Mareckiego, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
146. *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, pod red. Edwarda Chudzińskiego, Fundacja STU, Kraków 2011.
147. *Kultura szeroka. Księga wyjścia*, oprac. Marcin Skrzypek, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2011.
148. „Kultura Współczesna” 2004, nr 3 (41).
149. Kurzyniec Marek, *Maj zamiast marca*, „Mać Pariadka” 1/1990.

150. Kwak Anna, *Rodzina w dobie przemian. Małżeństwo i kohabitacja*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2005.
151. Kwaterko Mateusz, *Wprowadzenie do rewolucji*, „Mać Pariadka” 11 [29]/1994.
152. „Lagazeta” 1/1990.
153. „Lagazeta” 2/1990.
154. Laskowska-Otwinowska Justyna, *Globalne przepływy kulturowe a obecność nowoosadników na wsi polskiej*, Biblioteka Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Łódź 2008.
155. Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
156. Lesiakowski Krzysztof, Perzyna Paweł, Toborek Tomasz, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2004.
157. Lewandowski Dariusz, „Nie Jesteś Jednym Z Nas” 13/2009, <http://stilon-c60.blogspot.com/2010/07/karcer-dzis-i-ty-nie-roznisz-sie-od.html>, dostęp: 24.05.2013.
158. „Lewarek Wolności” 82/1990.
159. „Lewarek Wolności” 100/1990.
160. „Lewarek Wolności” 101/1990.
161. Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
162. Libera Zbigniew, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, „Magazyn Sztuki”, http://www.magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm, dostęp: 6.08.2014.
163. Lipiński Tomasz, *Prywatna historia Brygady Kryzys*, <http://tomeklipinski.blogspot.de/>, dostęp: 31.05.2014.
164. Lipiński Tomasz, *Spojrzenie w lustro*, rozm. przepr. Paweł Sito, „Magazyn Muzyczny” 10 [344]/1987.
165. Lipiński Tomasz, *Trudny charakter*, rozm. przepr. Wiesław Królikowski, „Magazyn Muzyczny” 4 [312]/1986.
166. *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, pod red. P Mareckiego, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
167. Lizut Mikołaj, *Punk Rock Later*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.
168. Lord Albert B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
169. Lubelska Autonomiczna Grupa Anarchistów, *Odezwa nr 9 do mieszkańców miasta*

Lublina, gmin Sadurki i Zemborzyce. Do wszystkich ludzi pracy.

170. Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009.
171. L-Und. *Łódzka Scena Podziemna 1985-1995. Obowiązkowy appendix*, Łódź 2011.
172. Maffesoli Michel, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. Marta Bucholc, PWN, Warszawa 2008.
173. Makowski Mirosław, Szymański Michał, *Obok albo ile procent Babilonu?*, Manufaktura Legenda, Katowice 2010.
174. Malinowski Kazimierz, *Anarchia jest jak proca. LAGA STORY*, rozm. przepr. Andrzej Korsak, „Lampa i Iskra Boża” 6 (10)/1993.
175. Malinowski Kazimierz, mail z 9.12.2013.
176. Malinowski Kazimierz, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Samokłęski-Kolonia I, grudzień 2013.
177. „Maniek”, *Miastko*, „Mać Pariadka” 11 [29]/1994.
178. Manovich Lev, *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
179. Marecki Piotr, *Kino niezależne w Polsce 1989-2009. Historia mówiona*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
180. Marecki Piotr, *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, Korporacja Ha!art, Kraków 2005.
181. Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartejusza*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
182. „Maska” 1/1989.
183. Mazur Paweł, *Dziadek*, „Brulion” 17/18/1991.
184. Mazur Wojciech, *Misja apostolska do miasta Lublin*, „Homek” 42/1989.
185. „Mausere Lopez” [Wojciech Stamm], bez tytułu („...Martwiłem się”), „Brulion” 21/22/1993.
186. Mead Margaret, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. Jacek Hołówka, PWN, Warszawa 1978.
187. Medeksza Łukasz, rozmowa własna, Wrocław, listopad 2011.
188. Mencwel Andrzej, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
189. Michalak Jakub, *Nie będę wisiał ukrzyżowany*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2008.

190. Mieletyński Eleazar, *Mity bohaterskie i „obrzędy przejścia”*, [w:] tegoż, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, PIW, Warszawa 1981.
191. Mizielińska Joanna, *(De)Konstrukcje kobiecości: podmiot feminizmu a problem wykluczenia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
192. Morgan Robin, *Demoniczny Kochanek*, tłum. Jan Kelus, „Brulion” 19 B/1992.
193. Morin Edgar, *Duch czasu*, przeł. Aleksandra Frybesowa, Znak, Kraków 1965.
194. *Mógłbym żyć w Afryce*. Opis wystawy na stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej, brak autora (przypuszczalnie Michał Woliński), <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/moglby-m-zyc-w-afryce-i-could-live-in-africa>, dostęp: 5.06.2013.
195. (mp) [„Mycha” i Przemysław Gulda], brak tytułu, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994.
196. (mp) [„Mycha” i Przemysław Gulda], brak tytułu, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 11 [29]1994.
197. Mucha Janusz, *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca we współczesnej Polsce*, [w:] *Małe struktury społeczne*, pod red. Ireny Machaj, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998.
198. Muggleton David, *Wewnątrz subkultury*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
199. *Na drodze do kultury czynnej. O działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970-1977*, opracowanie i dokumentacja prasowa Leszek Kolankiewicz, Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, Wrocław 1978.
200. Nowicka Ewa, *Religia a obcość*, NOMOS, Kraków 1991.
201. Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja na Recz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.
202. Nycz Ryszard, *Cytaty z rzeczywistości: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.
203. *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, pod red. M. Kempnego, K. Kicińskiego, E. Zakrzewskiej, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2004.
204. Olson David R., *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, przeł. M. Rakoczy, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
205. Ong Walter Jackson, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
206. Onyszkiewicz Tymoteusz, *Czas: anarchia, tryb: rewolucja. Wspomnienia warszawskiego*

- anarchisty: 1989-1991*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2014.
207. Osiński Zbigniew, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980.
208. *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, pod red. P. Dunin-Wąsowicza, K. Vargi, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1998.
209. Pasolini Pier Paolo, *Nienawidzę was, drodzy studenci...*, tłum. Jarosław Mikołajewski, „Lewą Nogą” 5-6/1995.
210. Passeron René, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. Krystyna Janicka, WAiF, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
211. „Paul Pavique” [Dunin-Wąsowicz Paweł], *Jutro, pojutrze utylizacja dzikich*, „Lampa i Iskra Boża” 6 (10)/1993.
212. Petrucci Armando, *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
213. Pęczak Mirosław, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1992.
214. „Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Alkoholizm, seksizm, debilizm...*, „QQRyQ” 10/1987.
215. „Pietia” [Piotr Wierzbicki], *Anarchia?*, „QQRyQ” 12/1988.
216. „Pietia” [Wierzbicki Piotr], *Punk is dead ???*, „QQRyQ” 7/1986.
217. Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011.
218. Piotrowski Przemysław, *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2003.
219. Podsiadło Jacek, *Wychwył Grahama*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.
220. *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980-89*, pod red. Tadeusza Boruty, Kraków 2010.
221. *Polskie kino niezależne*, pod red. M. Jazdona, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2005.
222. *Polskie mury*, red. Gregrowicz Ryszard, COMER, Toruń 1991.
223. „Pomarańczowa Alternatywa” 1/1981.
224. „Pomarańczowa Alternatywa” 3/1981.
225. „Pomarańczowa Alternatywa” 4/1981.
226. „Pomarańczowa Alternatywa” 7/1981.
227. *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, pod red. B. Górskiej, B. Koschalki, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011.

228. Putnam Robert, *Demokracja w działaniu*, przeł. Jakub Szacki, Znak, Kraków 1995.
229. Rabe Adam [Waluszko Janusz], *Anarchizm a liberalizm*, „Homek”, 16/1984.
230. Rancière Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
231. Ratyński Piotr, *18 lat później*, 27.02.2009, http://raf.espiv.net/index.php?view=article&catid=60%3Aludowy-front-wyzwolenia-polska&id=201%3Aratyski-18-lat-poxniej&format=pdf&option=com_content&Itemid=89, dostęp: 18.07.2014.
232. *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, pod red. J. Ciesielskiej, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008.
233. *Rewolucje 1968*, pod red. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos, Agora S.A., Warszawa 2008.
234. Rogowiecki Roman, *Punk w Warszawie*, „Non Stop” 6/1978.
235. Rogowiecki Witold, *Surfing po polskiej, nowej fali*, „Non Stop” 2/1984.
236. Ronduda Łukasz, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western, CSW Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra-Warszawa 2009.
237. Ronduda Łukasz, Woliński Michał, *Precz z alfonsami sztuki*, „Piktogram” 4/2006, http://www.piktogram.pl/alfonsy_eng.html, dostęp 15.06.2014.
238. Rottenberg Anda, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Fundacja Open Art Projects, Warszawa 2009.
239. Rozwadowski Paweł, *To zupełnie nieprawdopodobne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
240. *Ruch Społeczeństwa Alternatywnego. Wybór tekstów*, wyb. i oprac. D. Kaczmarek, Oficyna Bractwa Trojka, Poznań 2009.
241. *Ruch Wolność i Pokój*, Wydawnictwo Maszoperia Literacka, Gdańsk-Szczecin 2010.
242. Rybczyński Witold, *Dom. Krótka historia idei*, przeł. Krystyna Husarska, Wydawnictwo Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, Gdańsk, Warszawa 1996.
243. Rypson Piotr, *Obraz słowa*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.
244. Said Edward, *Orientalizm*, Zysk i S-ka, Warszawa 1991.
245. Sajnog Zbigniew, *Artykuł o niby neoekspresjonizmie*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988.
246. Sajnog Zbigniew, *Flupy z pizdy*, „Brulion” 16/1991.
247. Sajnog Zbigniew, *List do redakcji „Najwyższego Czasu”*, wiosna 2012, [w:] zbigniewsajnog.wordpress.com, dostęp: 30.07.2014.
248. Sajnog Zbigniew, *Natychmiastowy manifest w sprawie zniesienia medycyny*, brak daty i miejsca wydania, brak paginacji.

249. Sajnog Zbigniew, *Prodrom manifestu daremnego w sprawie zaprzestania rozmnażania*, brak daty i miejsca wydania, brak paginacji.
250. Sajnog Zbigniew, *Przed drzwiami trawierni. Vademecum konesera Totartu*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988.
251. Sajnog Zbigniew, *Rozległy i amorficzny esej o totarcie w kierunku prądu*, „Metafizyka Społeczna” 1/1992.
252. Sajnog Zbigniew, zbigniewsajnog.wordpress.com, dostęp: 30.07.2014.
253. Savage Jon, *England's Dreaming. Sex Pistols i Punk Rock*, przeł. Marta Marciniak, Axis Mundi, Warszawa 2013.
254. Sawicki Wojciech, *Ankieta*, „Żółte Papiery”, „Mać Pariadka” 5 [23]/1994.
255. Schechner Richard, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000.
256. Shusterman Richard, *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław 1998.
257. Shusterman Richard, *O sztuce i życiu: od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007.
258. Shusterman Richard, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki: pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek, Universitas, Kraków 2005.
259. Sieprawski Marek, *FACE ART czyli TWARZYZZM*, „Lampa i Iskra Boża” 6 (10)/1993.
260. Sipowicz Kamil, *Encyklopedia polskiej psychodelii*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
261. Sipowicz Kamil, *Hipisi w PRL-u*, Wydawnictwo Baobab, Warszawa 2008.
262. Simmel Geogr, *Pisma socjologiczne*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
263. Siwak Wojciech, *Estetyka rocka*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1993.
264. Skiba Krzysztof, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Gdańsk, październik 2012.
265. Skiba Krzysztof, Janiszewski Jarosław, Konnak Paweł, *Artyści, wariaci, anarchiści*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.
266. Słomiński Jerzy „Słoma”, rozmowa własna, rozm. przepr. Xawery Stańczyk, Dąbrówka, grudzień 2013.
267. Sołtysiak Teresa, *Młodzież o podkulturach*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993.
268. Sorel Georges, *Strajk proletariacki*, przeł. W. Giełżyński, L. Kwiatek, E. Balcerek, [w:]

- Historia idei politycznych*, oprac. S. Filipowicz, A. Mielczarek, K. Pieliński, M. Tański, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, t. II.
269. Spicer Al, *The Rough Guide to Punk*, Rough Guides Ltd, London 2006.
270. *Spontaniczna kultura młodzieżowa: wybrane zjawiska*, red. Wertenstein-Żuławski Jerzy i Pęczak Mirosław, Wiedza o kulturze, Wrocław 1991.
271. *Sprawa doc. Konrada Jarodzkiego z PWSSP*, [w:] „Obecność. Niezależne pismo literackie” 11/1985.
272. Wojciech Stamm, *Czarna matka*, W.A.B., Warszawa 2008.
273. Stamm Wojciech, Tymański Ryszard, *Sprostowanie p.t. „Polowanie na czarownice, czyli szatańskie wersety Zenka”*, „Brulion” 28/1996.
274. Stasiuk Andrzej, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011.
275. Staszczuk Zygmunt, *Muniek*, rozm. przepr. Grzegorz Brzozowicz, Czerwone i Czarne, Warszawa 2011.
276. Strzelczyk Łukasz, *Grupa w Składzie*, książeczka płyty CD *Grupa w Składzie*, Stowarzyszenie Inicjatyw Twórczych Trzecia Fala, Warszawa 2013.
277. Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
278. Szacki Jerzy, *Historia myśli socjologicznej*. Wydanie nowe, PWN, Warszawa 2007.
279. *Szczerłość i blaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej w latach 1979-1989*, pod red. J. Lubiaka, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.
280. Szymański Rafał, „Pasażer” 5/1994.
281. Świątlicki Marcin, *Przed wyborami*, „Brulion” 19 B/1992.
282. Taylor Charles, *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec, Znak, Kraków 2002.
283. Tekieli Robert, *Fuckty (1)*, „Brulion” 1989, nr 11-12.
284. Tekieli Robert, *Przekraczanie*, „Brulion” 27/1995.
285. *Tekstyliabis. Słownik młodej polskiej kultury*, pod red. P. Mareckiego, Korporacja Ha!art, Kraków 2006.
286. *The Cultural Studies Reader. Third Edition*, pod red. S. Duringa, Routledge 2007, Londyn, Nowy Jork.
287. Thorne Tony, *Mody, kultury, fascynacje: słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, przeł. Z. Batko, MUZA, Warszawa 1995.
288. Tilt, *Czad Kommando Tilt*, Arston, 1990.

289. Tokarska-Bakir Joanna, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939-1946*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.
290. Trawińska Marta, *Anarchofeminizm – tożsamość podmiotu działania*, Internetowa Biblioteka Wolnościowa, <http://anarchizm.net.pl/feminizm/anarchofeminizm-tozsamosc-podmiotu-dzialania>, dostęp: 28.10.2014.
291. Truszkowski Jerzy, *Artyści radykalni*, Bielsko-Biała 2004.
292. Truszkowski Jerzy, *Sztuka krytyczna w Polsce, część 1: KwieKulik. KwieKulik 1967-1998*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 1999.
293. Turner Victor, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
294. Turner Victor, *Proces rytualny*, przeł. E. Dzurak, PIW, Warszawa 2010.
295. Urbański Jarosław, *Odzyskać miasto. Samowolne osadnictwo, skłoting, anarchitektura*, Wydawnictwo Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej, Oficyna Wydawnicza „Bractwo Trojka”, Poznań 2005.
296. *Ukryta dekada. Polska sztuka wideo 1985-1995*, pod red. P. Krajewskiego, V. Kutlubasis-Krajewskiej, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2010.
297. Vaneigem Raoul, *Rewolucja życia codziennego*, przeł. M. Kwaterko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
298. Veblen Thorestein, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. Frentzel-Zagórska, MUZA, Warszawa 2008.
299. „Victoriada” 17/1989.
300. Waksmund Ryszard, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
301. Waluszko Janusz, *Co robić*, „Homek” 38/1989.
302. Waluszko Janusz, *Garść chaotycznych uwag o wyjściu z sytuacji bez wyjścia*, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988.
303. Waluszko Janusz (oprac.), *Kilka uwag o ideikach metafizyki społecznej od strony PERMANENTNEJ REWOLUCJI (na rzecz ŚWIĘTEGO SPOKOJU)*, dodatek ulotny nr 6 A do pisma „Homek”, Gdańsk 1991/1992.
304. Waluszko Janusz, *Sarmacja*, Wydawnictwo Inny Świat, Mielec 1999.
305. Waniek Henryk, *Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron*, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, pod red. Janusza Zagrodzkiego, oprac. Stanisław Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach, Katowice 2004.
306. Wasążnik Michał, Jarosz Robert, *Generacja*, Korporacja ha!art, Trasa W-Z, Warszawa 2010.

307. Weber Max, „Obiektywność” poznania w naukach społecznych, [w:] *Problemy socjologii wiedzy*, red. A. Chmielnicki, Warszawa 1985.
308. Weiss Wiesław, *Rock. Encyklopedia*, Iskry, Warszawa 1991.
309. Wertenstein-Żuławski Jerzy, *Między nadzieją a rozpaczą*, Instytut Kultury, Warszawa 1993.
310. Wertenstein-Żuławski Jerzy, *To tylko rock’n roll!*, ZAKR, Warszawa 1990.
311. Wertenstein-Żuławski Jerzy, *Trzy obiegi – trzy kultury. Struktura społeczna i komunikowanie w dzisiejszej Polsce* [w:] *Przełom i wyzwanie. Pamiętnik VIII Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa – Toruń 1991.
312. Wesołek Klaudiusz, *Głupie, polskie ludzie zaprosiły mnie na Hyde Park*, „A Cappella” 18/1989.
313. Wieczorek Marcin, *BruLion. Instrukcja obsługi*, Korporacja Ha! Art, Kraków 2005.
314. Witkowski Grzegorz K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 1, In Rock, Poznań 2011.
315. Witkowski Grzegorz K., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 3, In Rock, Czerwonak 2013.
316. Winnicka Ewa, *Jak odchodził Zbigniew S.*, [w:] „Polityka” 43/2000.
- 317.
318. Wojciechowski Aleksander, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992.
319. Wojciechowski Konrad, Makowski Mirosław, *Pokolenie J8. Jarocin '80-'89*, In Rock, Poznań 2011.
320. Wolański Adam, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
321. *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, pod red. A. Jawłowskiej, Z. Dworakowskiej, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2008.
322. Woźniak Ryszard, *List otwarty*, <http://www.sztuka.net/palio/html.run?Instance=www.sztuka.net.pl& PageID=848&newsId=13481&callingPageId=847& sectionId=& cms=newser>, dostęp: 5.06.2013.
323. Wójcik Jerzy Wojciech, *Od hipisów do satanistów*, Wydawnictwo EUREKA, Kraków 1992.
324. *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987-1989)*, wstęp, wybór i oprac. Joanna Dardzińska, Krzysztof Dolata, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2011.

325. Wywiad z kapelą *Guernica y Luno*, „Mać Pariadka” 2/1994.
326. *X Pawilon*, „Homek” 38/1989.
327. Zagrodzki Janusz, *Katowicki underground. Od Strzemińskiego do Bellmera*, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, pod red. Janusza Zagrodzkiego, oprac. Stanisław Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach, Katowice 2004.
328. Zydorowicz Jacek, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005.
- 329.